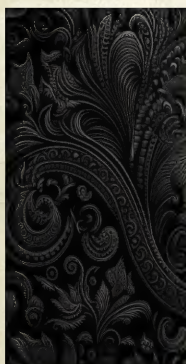


النزود في الشعر  
دراسة  
في النجوم والمعنى والایقاع

د. أحمد كشك

كلية دارالعلوم - جامعة القاهرة



مطبعة المدينة - رت. ١٨٣٢٥٦



النزوى في الشعر  
دراسة  
في النجوى والمعنى والاعتقاد

د. أحمد كشك

كلية دارالعلوم - جامعة القاهرة

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م

رقم الإيداع ٨٩ / ٧٣٣٣

إلى أم بنيّاتِ الوفية المصون  
إلى بنيّاتِ مؤنساتِ رفيفاتِ الحس والوجدان  
إلى  
يارا \* دينا \* إنجي \* سها  
أهدى هذا الكتاب



بسم الله الرحمن الرحيم

## تقديم

ليس من الغريب أن تلتحم هذه المستويات في حساب ظاهرة إبداعية واحدة ، فالغريب أن ينظر إلى الظاهرة الإبداعية نظرة جزئية ، فالعمل الشعري وإن ورد شيئا واحدا في النهاية فهو نتاج انساحت بدخله جملة مكونات منذ البداية يلور هذا المبحث حول موضوع يثبت أن الإيقاع لدى الشاعر العربي جزء من عملية الإبداع لديه ، وليس واجهة شكلية خارجية ، ويثبت أن النحو ؛ أى التركيب طريق إبداعى آخر موصول بحبل الدلالة التى تمثل المطلب الأخير البادى في ثوب فنى يحقق الجمال والمتعة والإثارة ؛ والموضوع الذى يحقق هذه الرؤية هو التدوير باعتباره ظاهرة إيقاعية انشادية تشكلت داخل البناء الشعري .

وقد بدا في خطوته الأولى تصورا افتراضيا حول تلك المناصفة الموسومة غالبا بالعدل في التقسيم بين شطرى البيت الشعري في القصيدة العربية - خلا ما ورد منها منهوكا ومشطورا وقد أثار التصور عدة أسئلة كان يحُدس بجواب لها دون أن يلمس له ما يؤكده .

هل خضع الشاعر العربي لحد القسمة الشطرية على المستوى الإنشادى ؟ إن التقسيم إفصاح عن نغم ، فهل تحركت بحور الشعر العربي صوب العلاقة الإيقاعية الواضحة الناتجة عن مقابلة صدى العروض بصدى القافية ؟ هل تأكدت هذه الموازنة في كل نظام إيقاعى اعتمادا على الإنشاد ؟

أسئلة دفعت البحث إلى الاعتماد على ركيزة وصفية من استعمال الشعراء بانث في حشد إحصائية كانت مجال استقراء تجريبى ، وقد أفصحت عن جملة أمور ؛ لم تخرج عن نطاق الأساس المكون للقصيدة العربية ؛ فمن الصوت والكلمة والتركيب تحدت صورة الإيقاع ، ومن خلال هذا التفاعل بان أن إيقاع



الشعر فيه من إيقاع اللغة الكثير ؛ ومن ثم لم يك مستغربا أن تكون رؤية التلوير نحوية دلالية إيقاعية . وقد اعتمد البحث بعد تصوره الأول الذى أنار طريق الاستقراء على محاولة أساسها سبر غور القصيدة العربية من الداخل وكى يأخذ طريقا واحدا ومسارا مرسوما استهل غايته بمدخل يوضح ظاهرة التلوير معتمدا على توضيح ما يسرى من الظواهر متفقا معها وما يعزل وجوده وجودها ، وانتقل بعد استهلاله إلى وصف الظاهرة من خلال الإحصاء الجزئى لها محاولا بعد ذلك بيان موقعها فى كل بحر من بحور الشعر العربى ، ولم يكتف بهذا البيان غاية ؛ بل لجأ إلى غاية المنتهى وهى محاولة التبرير الذى تفسر فيه الظاهرة من خلال محاور أساسها النحو والمعنى والإيقاع .

## التلويز علاقات ومخالفات

البيت المذور هو الذى تحوى مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسمية ؛ أى شطريه - غير قابلة للتقسيم إنشاديا ؛ فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين : قسم يتم به تمام الشطر الأول ؛ وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثانى ، فإن هذا يعد فى نظر الإيقاع الشعرى تلويزا . فإذا ما قال أبو نواس :

اترك التقصير فى الشرب ونخذها بنشاط  
من كميت كسنى البرق أضاعت فى البواط  
لَمْ - وَعَفُو الله مَبْنُولٌ غدا عند الصراط<sup>(١)</sup>

فإن آياته حوى كل واحد منها كلمة أضحت شركة بين حدود شطرى الرمل . فالشرب فى البيت الأول تنتم راؤها إيقاع الشطر الأول ، ويبدأ بيائها إيقاعُ الشطر الثانى ، والبرق فى البيت الثانى أكمل إيقاعُ الشطر الأول راؤها ، وبدا الشطر الثانى إيقاعه بقافها ؛ أما مَبْنُولٌ فى البيت الثالث فقد اتجهت الواو فيها تمام الأول واللام لاستهلال الثانى ؛ ومعنى ذلك أن التلويز يمثل علاقة اتصال بين الشطرين ؛ إذ لا يمكن الإفصاح عن نهاية الشطر الأول التى تتركز على التفعيلة الأخيرة المسماة بالعروض حيث لا يروم الإنشاد هذا الفصل .

هذه الظاهرة كى يتحدد مرادها الإيقاعى ويتضح يعرض البحث بعض ظواهر إيقاعية تقرب منها وتلور ملارها ، وبعض ظواهر أخرى تنافرها ، ويعد وجودها رفضا لوجود ظاهرتنا .

(١) هذه الأبيات من قصيدة لأبى نواس بعنوان « الغفران » وهى من مجزوء الرمل . راجع ديوان أبى نواس حققه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالى . دار الكتاب العربى - بيروت لبنان سنة ١٩٥٣ .

من الظواهر الإيقاعية التي تروم التدوير وتبغيه والتي تسرى معه في واد واحد التضمن والشطر والإنهاك ، والبُند الذي كان سيلا للشعر الحر الذي تأثر به متخذاً إياه سيلا واضحا . ومن الظواهر الإيقاعية سواتي تنافر التدوير وتعاديه جملة التصريع والتقفية والمربعات والمخمسات والموشحات والإشباع والإجازة فإلى بيان ما اختلف وتحديد ما تنافر .

## أولا : علاقات تقرب من التدوير

أفصح الإيقاع الشعري عن جملة أمور قُربَ واديه من وادى التدوير وهي :

### (١) التضمن :

وهو ظاهرة تؤانس التدوير ، فهي تبحث عن اتصال نطقي بين بيتين ، كما كان التدوير محققا الاتصال بين شطرين ومراد التضمن تعليق البيت بالذي يليه تعليقا معنويا ونحويا . ويبدو أن هذا التحديد القاعدي ورد في ذهن بعض اللارسين من خلال رؤية ترى في ترابط الأبيات نوعا من العيب ؛ ولست أدري كيف يُرام ذلك والشعر العربي أكثره يثبت الترابط بين البيت والذي يليه .

هذا التعليق من الواضح أن الحكم عليه قد اختلف بناء على تقسيم التعليق إلى نوعين :

( أ ) تعليق ليس معيبا وفيه ترتبط كلمة في البيت الأول بعيدة عن مساحة القافية بكلمة في البيت الثاني ارتباطا نحويا ؛ ومن ثمّ دلاليا كأن يقول الشاعر :

كَأَن القلْب ليلة قيل يغدى بلى العامرية أو يُراح  
قطاة غرّها شرك فبات تجاذبه وقد علق الجناح

فبين البيتين ارتباط نحوى أسلم بالضرورة إلى ارتباط دلالي ؛ ففي الأول وردت أداة التشبيه واسمها « كأن القلب » - ولن يكتمل رسم الصورة الشعرية بهما ، ولن يكتمل التركيب اللغوي ولا دلالاته إلا بالخير الموجود في البيت الثاني الموسوم بقلة الحيلة ، والذي تكتمل به الصورة الشعرية

ويعكم بناؤها وهو « قضاة غرها شرك ... » . هذا الارتباط السابق يوحى بأن تمام الإيقاع وإن بان في حدّ القافية ؛ فإنّ منشدا يرومُ نطق الأبيات سوف يصل ما بين البيتين مهملا الارتكاز على سكتة القافية .

(ب) وتعليق يتركز فيه العيب تماما وفيه يكون الارتباط بين كلمة القافية نفسها والبيت الذى بعدها ؛ وفي إدراكهم قبح هذا الارتباط وجه وهذا حق محدود في حسابي ؛ لأن الشاعر ما أسلم نفسه إلى مجموعة من الالتزامات في ثوب القافية من ردف وروى ووصل الخ حتى يفرط في وضوح هذا الالتزام يربط كلمة القافية التى تحتاج إلى سكتة نغمية تبعتها عما يليها .

يتصور الدارسون عيب هذا الارتباط بناء على استقلال القافية ناسين باعته اللزومى الذى تؤكد في بعض الأحيان مطالب النحو والدلالة .

من هذا الارتباط المعيب في عرف الدارسين قول النابغة :

وهم وردوا الجِفَارَ على تميم      وهم أصحابُ يوم عكاظ إئى  
شهدتْ لهم مواطنٌ صادقاتٌ      شهدنَ لهم بصدق الودّ منى  
فكلمة القافية « إى » ما كان لها أن تستقلّ نغميةً تاركة خيرا الملتصق بها والذى تؤكد الدلالة مجيئه وسرعة اللحوق به ؛ حيث لا معنى للتأكيد والإصرار إلا ببيان باعته والحافز إليه<sup>(٢)</sup> .

ولأنّ الحدّ النغمي للقافية ينوب قليلا من خلال التضمين فإننى أحسب أن قوافي بعينها هى التى تسرى مع التضمين ، فلم يعهد كما أظن في نهايات

---

(٢) يظهر حازم القرطاجنى عيب التضمين مرتبطا بتلازم النحو حيث يقول ص ٢٧٧ من كتابه

مناجى البلغاء :

« والتضمين يكثر فيه التبحر أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه . وأشدّ الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض وربما صنّع شعر قوافيه على هذا الوضع ليعمى موضع القافية وهو قبيح جدا ويتلوه في شدة الافتقار افتقار أحد جزأى الكلام المركب المفيد إلى الآخر ، وأما افتقار العملة إلى تمة الفضلة والفضلة إلى الاستناد إلى العملة فأقلّ قبحا من ذلك ، وإنما يكون هنا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار وافتقار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان كلاما تاما أخف من ذلك وأقلّ قبحا ، فإن كان المعطوف ناقصا كأن أمر الإضمار أسهل » .

إيقاع قبل التذييل على حب « فاعلان » « متفاعلان » « مستفعلان »  
 أو أبيض التضمين ؛ لأن هذا الوقف وقتها مطلب لغوى قبل أن يكون  
 إيقاعيا ، فقبول الساكنين يبيح الوقف حيث الاتصال النطقى يذهب حكم  
 التفعيلة النهائى من خلال التخلص بتحريك ساكن النهاية ، فالظاهرة  
 الإيقاعية بدت منوطة بموافقة النسخ للغوى الذى ارتضته القصيدة أساساً  
 للتشكيل .

وكما كانت ظاهرة التذييل فى القافية بمنأى عن قبول التضمين ؛ فإن القوافى  
 التى تطوع فيها بما لا يلتزم يبدو أنها تنافر التضمين ؛ لأن الوقف عليها  
 موضح لعطاء هذا الالتزام صوتياً .

فما الذى يوحى به التضمين من علاقة تقارب بالتدوير ؟

إن سكتة القافية متبى الشطر الثانى إذا قلّ مداها من خلال التضمين ؛ فإن  
 سكتة العروض التى تفصح عن هاية الشطر الأول - وهى نهاية لها قيم  
 إيقاعية إن لم تكن كيفية يراعى فيها نوع الصوت فهى كمية توضحها لوازم  
 العروض فى مجرى الشعر العربى - أقول إن سكتة العروض يعرض لها أيضاً نوع من  
 الخفاء من خلال ظاهرة التلويز التى تحدث تآزراً بين الشطر الأول والشطر  
 الثانى ؛ فموجب الارتباط فى التضمين ليس بناء بعيد عن موجب الارتباط  
 فى التلويز .

## (٢) البند والإفصاح عن التدوير

ممن تناول درس هذه الظاهرة الأستاذ عبد الكريم الدجيلى فى كتابه الموسوم  
 بعنوان « البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوصه »<sup>(٣)</sup> . وخلاصة ما توصل إليه  
 من تحديد الشكل الإيقاعى لهذا الفن يبين من قوله فى مقدمة كتابه ص (ف)  
 « البند ، لون من ألوان الأدب العربى وضرب من ضروبه وجد أخيراً نتيجة  
 خروج عن عمود الشعر التقليدى . فهو ليس بالموزون المقفى فيعد من باب  
 الشعر العربى المعروف ولا هو بالذى قد انتزعت عنه هاتان الصفتان - الوزن

(٣) لمؤلفه الأستاذ عبد الكريم الدجيلى - مطبعة المعارف - بغداد ١٣٧٨ هـ ١٩٥٩ م

والقافية - فيكون من قبيل النثر وبانه . فهو إذن الحلقة الوسطى بين النظم والنثر . وحول جريانه على وزن معين يقول في ( ص ) « وانبند - كما قلنا سابقا - يقتضى أن يكون جريه على بحر الهزج وأجزاء هذا البحر مفاعيلن ( ٤ ) مرات للبيت . وأكثر البنود التى عثرت عليها فى تبعى هى على هذا البحر وخاصة المتأخر منه ولم يخرج عن هذه القاعدة إلا قلة قليلة من ناظمى البنود كما ترى فى هذا السفر » ؛ يقصد بذلك كتابه . وكلامه يسلم إلى كون البند فنا يجمع بين حدى الوزن والقافية ، يضيع فيه حد التقسيم الشطرى ، وتغيب القافية كثيرا ، وتظهر - إن ظهرت « على استحياء . ويسلم إلى كون الوزن الغالب لهذا الفن هو الهزج ، وقد بان فى كتابه اتصال فن البند بالفارسية وهذا ما جعل الهزج سيلا إليه فالهزج من الأوزان التى لها باعٌ فى الشعر الفارسى .

وفى تحديد نظام البند الإيقاعى يرى أن البنود التى تركز على الهزج يغلب عليها حسب تبعه لها أن تبدأ بزيادة سبب أو وتد ، واعترف بأنه لا يعلم سر هذه الزيادة حين قال فى ( ص ) : « ولا أعلم السبب فى هذه الزيادة . فهل هى من مستلزمات النغم والإيقاع . وكل ما أعرفه فى هذا السبب أن أبواب البنود جروا على هذه الزيادة فى أول كل بند ، والمتأخرون هم أكثر التزاما بهذه الزيادة » . ولعل هذه النقطة الأخيرة فى تصور حدّ هذه الزيادة ورسم البند على تصور إيقاع الهزج وحده ، جعل الشاعرة الحصيصة نازك الملائكة تدرك عن وعى الخطأ الذى وقع فيه الدجلى من خلال رسمه لحدود البند .

فكيف كان تصور نازك لهذا الفن ؟

فى معرض الحديث عن بدايات إيقاعية كانت تمهيدا لنظام الشعر الحر ، أخذت نازك من فن البند سيلا إلى ذلك لانتفاء حدود الشطرية فيه ؛ ففى كتابها الرائد « قضايا الشعر المعاصر » الذى أعلنت فيه عن نظام الشعر الحر تقول ص ٨ « والواقع أن الشعر الحر قد ورد فى تاريخنا الأدبى . وقد كشف الأدياء المعاصرون ، ومن أوائلهم عبد الكريم الدجلى فى كتابه المهم البند فى الأدب العربى ، تاريخه ونصوصه ، كشفوا أن قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة إلى الشاعر ابن دريد فى القرن الرابع الهجرى ، وهنا نصّها وقد رواه الباقلانى

في كتابه إعجاز القرآن وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادي ، ولكنى أؤثر أن أدرجه أدراج الشعر الحر . وعلى نهج الدجلى قامت نازك بتخطيط نص ابن دريد يوازى تخطيط الشعر الحر ، وأفصحت نازك عن أن هذه المقطوعة لم ترد عن طريق الهزج وحده ؛ حيث كان الدجلى قد تصور خلطتها متمسكا بوزن واحد لها في نطاق البند .

لقد أكدت نازك أن أعظم أرهاص لنظام الشعر الحر هو ما يعرف بالبند ، من لقد أكدت نازك أن أعظم أرهاص لنظام الشعر الحر هو ما يعرف بالبند ، بل على حسب قولها : لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية :

- ١ - لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر .
- ٢ - لأن الأشطري فيه غير متساوية الطول .
- ٣ - لأن القافية فيه غير موحدة . وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد<sup>(٤)</sup> .

وقد بان من خلال قراءتي لنازك أن لها على جملة ما تصوره الدجلى عدة أمور :

- (أ) وجلدت أن البند ليس موسوما بوزن واحد هو الهزج فالرمل شريكه . يسلم إلى ذلك جملة النصوص التي أوردها الدجلى في كتابه .
- (ب) وجلدت أنه يركز على ثنائية وزنين متداخلين هما الرمل والهزج . فالبند يزواج بين علاقة البحرين عن طريق إطراح سبب في تتالي التفعيلات . وتوضيح مرادها يبدو من خلال التصور التالى الذى أعرضه من خلال فهمي لها :

لو وقفنا بادئين بالرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ؛ فإن بالإمكان اطراح السبب الخفيف الأول « فا » ليصبح الباقي على نحو :  
علاتن فاعلاتن فاعلاتن .. والحسبة بنظام المداخله وهو أمر متصور في علاقات الخليل الإيقاعية يمثل ركيزة في فهم النظام الدائرى

---

(٤) قضايا الشعر المعاصر ص ١٢ .

لديه - تكون : علاتن فا / علاتن فا / علاتن ... وهي بمنظور جمع  
الوحدات : مفاعيلن مفاعيلن . مفاعى ... وهكذا يولد الهزج من  
الرملى ، والرملى من الهزج باطراح ذلك السبب الذى بان فى استخلاص  
البحر من دائرته ، وقد واكب الشاعر كما أرى حركة الاستخلاص . وفى  
هذا الفهم تقول نازك : « ومن الحق أن نقول إن الذين كتبوا عن البند قد  
انتبهوا جميعاً إلى أن هذا الوزن ليس هو الهزج على أن الرغم من أن هناك فى  
البند كلها تفعيلات كثيرة من الهزج . وحيرهم ذلك فابتدعوا له تخریجا  
غريباً فى بابه فقالوا إن هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف فى أوله  
كما يلى :

أى / بها اللاء / مُ فى الحب / دع اللوم  
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا شيء غير مسموع فى العروض العربى ، فلننا نعرف فى الشعر  
حرفاً إلا وهو داخل فى وزن الشطر والبيت <sup>(٥)</sup> ، والتعليق هنا رغم  
سلامته تنقصه الدقة فى تصور رفض الزيادة .

(ج) أدركت نازك إمكان تقسيم البند إلى وحدات ، وقد تلمست فى قراءتها  
للبنء إحساساً ما بتقفية بان ذلك عند عرضها لثمودج بند ابن الخلفة وهو  
أظرفها وأحفلها بالعبوية فى إحساس نازك . ففى تقطيعها الداخلى لهذا البند  
أبرزت جملة قوافٍ على نحو :

أهل تعلم أم لا أن للحب لنا ذات

ووالأ الأشطر بعدها مختومة بالكلمات : جوى مات / كالات /  
مقالات .

وحين أوردت التركيب الذى يقول : فكتم قد هذب الحب بليدا  
وضعت هذا الكم فى نطاق كم بعده متو بكلمة توازى النهاية السابقة هى  
كلمة « رشيدا » .

(٥) السابق ١٩٨ ولم يكن التقطيع الوارد للى نازك بحاجة إلى إشباع بالتفعيلات مكفوفة على نحو  
مفاعيلن ؛ وهذا ملمس الهزج ومناقى الاستعمال .



وهكذا حاولت نازك أن تتصور بنداً من البنود تصور الشعر الحر وزناً وقافية .

( د ) أدركت أن استخدام إيقاع البند بهذه المراوحة بين المزج والرمز لا يكفي لإبداع البند وإنما ينبغي إلى جانبها « تحسس مُرهف للإيقاع والوزن ، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال »<sup>(٦)</sup> ، وقد بينت براعة الانتقال من خلال تحليلها لبند ابن الخلفة السابق .

( هـ ) وصلت إلى مقياس عروضي للبند قالت فيه : « إن القاعدة العروضية للبند هي أنه شعر حر تتنوع أطوال أشطره ويرتكز إلى دائرة المجتلب مستعملاً منها الرمل والمزج معاً »<sup>(٧)</sup> ووضعت مقياساً يبدو أنه تحرك من خلال بند ابن الخلفة السابق على نحو :

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

فاعلاتن<sup>(٨)</sup>

هذا مجمل ما أفصحت عنه نازك حول ظاهرة البند معتمدة على نصوص الدجيلي ، مخالفة له في تنويع الإيقاعي ، منفقة معه في كون البند الأب الشرعي لايقاع الشعر الحر .

(٦) السابق ٢٠٠ .

(٧) السابق ٢٠٢ .

(٨) السابق ٢٠٢ .

وما قامت نازك بتصوره وما ابتغاه الدجيلي بجمعه وحده لنا عليه بعض ملاحظات ، ففى جل ما جاءت به نازك صواب لاشك فيه ، فقد أصابت حين تصورت أن إيقاع البند يزواج بين محور دائرة واحدة مُبَيَّنة سبيلا هذا التوارد . وأصابت أيضا حين تصورت كالدجيلي البند سبيلا إلى تصور إيقاع جديد منبثق عنه هو إيقاع الشعر الحر حيث كانت من رواد تقنينه نظيرا وإبداعا ؛ لكن يبدو أنها فى تحقيق مقياس لوزن البند وقعت فى بعض ترخصات :

الأول : لم يكن لها حق فى رفض الزيادة التى قال بها دارسو البند كى يتصوروا الهزج أساسا له ، فقد خانها الصواب حين حكمت على هذه الزيادة بأنها أمر غير مسموع فى العروض العربى ناسية أن فى نظام العروض زيادة شبيهة بها تأتى نادرا فى مطلع القصائد تسمى بالخزم<sup>(٩)</sup> لاحساب لها فى وزن البيت منها ما دلل به العروضيون على هذه الظاهرة من قول الشاعر :

اشدُّ حيا زيمك للموت فإن الموت لا يـكـا

وهى مقاربة للزيادة التى وجدت فى مطلع البند الذى يقول :

« أيها اللائمُ فى الحبِّ دَع اللومَ عن الصبِّ »

فهى بتقسيم الهزج :

أيها اللائمُ فى الحبِّ دَع اللومَ عن الصبِّ

فكما زيدت « أشدد » فى مطلع البيت الأول زيدت ( أى ) فى مطلع هذا البند ؛ بند ابن الخلفة الذى جعلته نازك محور دارستها عن البند .

الثانى : حين تصورت مقياسا لعروض بند يُنسج عليه ويصبح نظاما ، لم تعتمد البنود كلها سبيلا لفرض هذا المقياس ، وقد اقتطعت جزءا من بند أسلمها إلى النظام الذى وصلت إليه . وحول رؤية هذا البند نقول فيه إن مطلعته رمل إن نفينا وجود زيادة فى مطلعته . يقول البند : « أيها اللائمُ فى الحبِّ ، دَع اللومَ عن

(٩) لابن رشيق فى كتابه العمدة ج١ ص ١٤١ كلام مفصل عن ظاهرة الخزم .

الصبّ ، فلو كنت ترى الحاجبي الزج فوق الأعين الدعج ، أو الخد الشقيقي .  
أو الريق الرحيقي ، أو القد الرشقي الذي قد شابه الغصن اعتدالا  
وانعطافا .. » (١٠) .

وفيه تتردد الإيقاعات على النحو الآتي :

يبدأ رملا : أيها اللام في الحب دع اللوم عن الصب فلو وهي :  
فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلاتن      فاعلاتن

كست ترى الحاجبي الزج فوق الأعين الدعج أو الخد الشقيقي وهي :  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ؛ هذا مع افتراض  
إفراد الياء في كلمة « الشقيقي » ؛ لأن تشديدها يتابع وصل بحر الرمل .

بعد ذلك ينقطع الرمل ليأتي الهزج :

أو الريق الرحيقي أو القد الرشقي الذي قد شابه الغصن اعتدالا وهي :  
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن  
ثم تقطع التفعيلة كما رأينا من خلال حذف سببها الأخير ليعود الانعطاف مرة  
أخرى إلى الرمل .

فالتقسيم الذي افترضته نازك تقسيم عشوائي لا يمثل مساراً خالصاً لتصور  
البند .

الثالث : ألزمت نفسها عند الإنشاد وقفا داخليا ما أرادته البند حتى يسلم  
لفرضها تأسيس علاقة وثقى بين نظام البند ونظام الشعر الحر ؛ لأنها وقفت حيث  
الاتصال حين سكنت الفعل المبني على الفتح في قول البند :

« إذا أو مضى من جانب أطلال خليط منك قد بانَ وقد عرس في سفح ربا  
البان » (١١) .

(١٠) البند في الأدب العربي ٦٧ .

(١١) البند في الأدب العربي ٦٨ .

الرابع : نسبت أن التلاق بين الرمل والهزج بإمكانه أن يحدث بديلا ثالثا هو الرجز ، وقد كان لبعض أخطاء البنود الداخلية أن يرد أمرها إلى هذا الوزن المتمم لدائرة البحرين السابقين . فمن بند للسيد عبد الرؤوف الجدد حفصى مطلعته : « يارسول الله يأسرف راق فلك ويامن بحماه نحتمي من نوب الدهر ونستعدي بجدواه على حادثة الفقر ، فأدنى سح يمناه على السائل كالنهر ولا نهر ، وعن نائله الغمر ، روى القطر عن البحر ، وعن عامله العامل في الحرب ، وعن أبيضه العالم بالضرب روى القطر عن النحر » (١٢) .

والبند يبدأ رملا : [ يارسول الله يأسرف راق فلك الفخر ويامن بحما / ٥ ]

وهي : فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا  
والنهاية يرومها الرمل استعمالا عروضيا وضربا . ومع اطراح هاء الضمير المضاف إليه في كلمة « بحماه » فإن الإيقاع بعد ذلك يتجه وجهة الرجز :  
[ ه نحتمي من نوب الدهر ونستعدي بجدواه على حادثة الفقر ]  
وإيقاعها : متفععلن مُستعلن مُستعلن مستعلن مستعلن ، وهي نهاية ضرب مرقل من أضرب الرجز . ومع اطراح راء كلمة الفقر كي تتصل بما بعدها يعود الرمل مرة أخرى :

[ ر فأدنى سح يمناه على السائل كالنهر ولا نهر ]

وهي : فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا . مع اطراح الراء الأخيرة . وهكذا بتلاعب داخل يمكن عد ما جاء خطأ من قبيل الصواب ؛ فالمدخله حين تم بين رمل وهزج لا تنفي اشتراك الرجز معها في إطار البند . ومعنى ما سبق أن دوران المجتلب (١٣) الذي أحكمه الخليل بن أحمد كان المشكل الأول لإيقاع البند ، وأن التلاعب بين محور هذه الدائرة باطراح سبب من أسبابها

(١٢) النيد في الأدب العربي ١٤ .

(١٣) دائره من دوائر الخليل تفصح عن أبحر ثلاثة هي : الرمل والهزج والرجز .

كان السبيل إلى هذا التداخل ؛ ومن ثمّ ففرض مقياس عروضى ثابت للبند ينافى سمة البند التى تراوح بين تفعيلات بحور الدائرة بدءاً ونهاية ، فحين يفترض البدء بالهزج يفترض أيضاً البدء بالرملة والرجز . فالتلاعب يملك حرّيته صاحب البند ، وفرض مقياس صارم نقيض ما يرومه مستخدم البند .

خصوصية البند فى نظام نازك ليس لها من داع إلا إيجاد سبيل يسلم إلى المناظرة مع إيقاع جديد هو الشعر الحر .

هذا ما لاحظناه على تصور نازك وهو تصور صائب ذكى فى جملة ، ونقصه فى ذلك الافتراض الخاص باختيار مقياس عروضى للبند معتمد على جزئيات منبئة مقطوعة من الداخل فيها تصور نطقى لحدود تراكييه يخالف طريق الوصل فى نطق مكوناته .

أما الدجىلى الذى نعود إليه الآن فقد قدم للأدب المعاصر ظاهرة إيقاعية من خلال كم من النماذج توفر على جمعها بادئاً بها من القرن الحادى عشر الهجرى ، ممثلاً لكل قرن بمجموعة من النماذج تعبر عنه . وقد أكد الدجىلى من خلال مناقشته لافتراض أن البند فن عراقى ، أن ما نسب من ورود له فى نص لابن دريد الأزدى لا يجعله فنا قديماً . فقد قال عن افتراض كون البند موصولاً بابن دريد فى قوله : « رَبُّ أَخٍ كُنْتُ بِهِ مُعْتَبِطاً أَشَدُّ كَفَى بِعُرَى صُحْبَتِهِ تَمْسِكَا مِنِّى بِالوَدِّ وَلَا أَحْسِبُهُ بَغِيرَ الْعَهْدِ »<sup>(١٤)</sup> - قال : « الواقع أن هذه نبذة مفككة الأجزاء لا تدخل فى باب الموضوع الذى فيه »<sup>(١٥)</sup> ، وقد بنى حجته على أساس أن البند غالباً ما يكون من إيقاع الهزج ، وهو حسب عرفه « لون أدنى حديث اقتضاه التطور والخروج عن العمود الشعرى التقليدى فأين هذا من قطعة نثرية تنسب لابن دريد البصرى اللغوى »<sup>(١٦)</sup> .

---

(١٤) البند فى الأدب العربى ص ( م ) .

(١٥) السابق .

(١٦) السابق .

فالدجلى يثبت أن البند :

١ - عراقى النشأة حديث الوجود ، وليس له ورود فى القديم وهذا ملاحظ فى موقفه من نص ابن دريد .

٢ - إيقاعه من بحر الهزج وقد يبدأ بزيادة سبب توهم إخراج البند منه .

وفى جملة ما قدمه عن البند عدة ملاحظات :

الأولى : لن يسلم له تحديد وزن البند بالهزج كما أشارت نازك إلى ذلك وقد قبلت نازك نص ابن دريد اعتمادا على تصور دائرة المحتلب فقد ظنت أن أساس كلام ابن دريد موقع من خلال استخدام ثلاثة أبحر بدأت حسب تقطيعها بالرجز فالهزج فالرمل وهكذا<sup>(١٧)</sup> ؛ غير أن تصورهما بناء على اطراح سبب جعلها تنتقل من هزج إلى رمل حيث لا داعى إلى ذلك فليس لدينا تقفية توجب الوقف على كلمة « إباء » . فى تقسيمها الذى جاء على نحو : [ فلما لج فى الغنى إباء ] والإيقاع : مفاعيلن مفاعيل مفاعى . [ ومضى منهمكا غسّلت إذ ذاك يدى منه ولم آس على ما فات منه ]

والإيقاع : فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن  
هذا التقسيم يتواصل هزجا دون حاجة إلى « مفاعى » فنقول :  
[ إباء ومضى منهمكا غسّلت ] ؛ حيث يكون الإيقاع :

مفاعيل	مفاعيل	مفاعيل
مضى مئة	مكن غسّل	

والكف زحافٌ يميز الهزج إيقاعيا ؛ وبذا يكون الانتقال إلى الرمل من خلال قوله : « وإذا لج إلى الأمر الذى تطلبه فعّد عنه وتأنّى غيره ولا تلج . فيه فتلقى عنتا وجانب الغنى وأهل الفند واصبر »<sup>(١٨)</sup> . وقد تصورت نازك فى تتبعها لوزن كلام ابن دريد كسرا يضيّع فى حُسبانى إذا قبلنا « فاعلاتن »

(١٧) راجع قضايا الشعر المعاصر ص ٨ .

(١٨) قضايا الشعر المعاصر ص ٩ .

إمكانة من إمكانات « فاعلاتن » ؛ إذا التقطع للكلام السابق :

[ وإذا لج بي الأمر الذى تطلبه فعَدَّ عنه ]

والإيقاع : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلات فاعلاتن

[ وتأتى غيره ولا تلج ]

والإيقاع : فاعلاتن فاعلات فاعلات فاعلات ؛ لينتقل الإيقاع إلى رجز  
فيكون قوله : [ فيه فتلقى عنتا وجانب الغى وأهل الفند واصبره ]

والإيقاع : مستعلن مستعلن متفعّلن مستعلن مستعلن مستعلن  
ليأتى الهزج بعد ذلك إلا لو اطرخنا سبب « مستفعلاتن » ، وأبقيناها على  
مستفعّلن ؛ حيث تضم « تن » المساوية للمقطع ( بَر ) لتشكّل مع ما بعدها  
تواردا لرملي لا لهرج .

الثانية : كان على الدجيلي أن يدرك إحساسا بوزن وتقفية داخل بعض  
بنوده يشبهان نظام العمود الشعري ، فقد بدت جملةً جميل موزونة مقفاه تنبه  
إلى الأصل الإيقاعي الذى يروم الوزن والقافية معا ، فبالإمكان بناءً على اقتطاع  
منبت الصلة بما قبله وما بعده أن نرى ذلك .

من بند لمحتوق الموسوى فى وصف الآيات الأرضية يقول مطلعها : « خالقي  
أضحك فى قدرته البرق ... »<sup>(١٩)</sup> نجد تقفية ووزنا داخليتين ؛ إذا ما اطرخنا  
أمر التلاعب بالهرج والرملي . يقول :

وليل الشجر المقر فى نور وفى الرُّد  
كأنفاس حبيب حمل الورد على الخدّ  
إذا بَلَّله الطَّلّ روى من شعل الند  
فلا يعجزه ضدّ ولا يشبهه ندّ

والقول يسلم إلى ظهور أبيات جاءت على وزن الهزج ، سلمت قوافيها  
بالتزام الكم والكيف رويًا ووصلا ؛ اللهم إلا فى البيت الأخير الذى بان فيه إقواء

(١٩) البند فى الأدب العربى ٥ .

أمره في حساب الإيقاع مرفوض ؛ حيث الحاجة عند الشاعر إلى سلامة إيقاع القافية أولى من الحاجة إلى سلامة اللغة .

وفي بند للسيد محمد الزيني من القرن الثاني عشر جاء مطلعُه (٢٠) أشطر أو أبياتا من الرمل على نحو :

ياشذا طيب نسيم مرّ في روض وسيم  
فشفى قلب سقيم

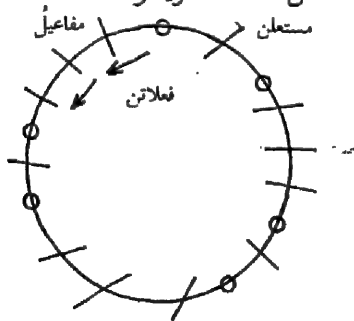
وهو تقسيم يؤذن بتقسيمات إيقاعية أخذت أواصرها من نظام الموشحات والمسمطات الخ وفي هذا البند ثلاثية هزج أيضا على نحو :

خَلَّيات من الرُّيب برِثَّات من العيب  
هذيَّات من الغيب

ما الذى يحكيه هذا التصور السابق ؟

في حسابى يحكى أن مستخدم البند لم يقصد به التلاعب بين الأوزان المتداخلة وحدها وإنما بأطوال هذه الأوزان ؛ ومن ثم جاء جماعا تشكيبيا للأوزان والأطوال .

الثالثة : كان على دارس البند أن يدرك أن المزاخفة في تفعيلاته تطفئ على اتتمام فالتفاعيل غير المزاخفة نادرة الوجود فالأغلب في ورود فاعلاتن فَعِلَاتن ، والأغلب في مفاعيلن مفاعيل . ولو كانت مستعلنن واردة فالأغلب في مجيئها مُسْتَعْلَنن ، والأغلبية بالمزاخفة تمثل شكلاً دائريا واحدا



(٢٠) السابق ٢٧ .



ومعنى هذا أن إطار البند مزاحفاً وغير مزاحف كان يحركه منظور نظام قبل أن يكون منظور استعمال . فدائرة الخليل بن أحمد التي هي تجريد لنظام أسست إيقاع البند ؛ ومن ثم فتصوره ثورة على المألوف من النظام تصور مبالغ فيه .

الرابعة : حين رفض الدجيلي نص ابن دريد مصوراً لظاهرة البند كان مؤدى الرفض قطع صلة تأثير البند بالقديم كى يثبت انفراد العراق به في الأدب المتأخر . والرفض قد بان أيضاً من خلال نص آخر للمعري نفى صلته بأبي العلاء من خلال قوله بعدم ذكره في جميع ما طبع لأبي العلاء وهذا النص يبدأ بقوله « أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الواجب ... » (٢١) .

ومسألة الرفض فيها من مجانبة الصواب والحيف الكثير ، فابن دريد بان من تحليل نصه محاولة تلاقى البحور لديه في تركيب نثرى متواصل لا أساس فيه لتقنية وهذا ما دعانا إلى تصور البند في حيز التلاقى مع ظاهرة التدوير . فالنظر إلى القديم يثبت وجود نماذج توحى بالتواصل الذى يشبه البند ويعد إرهاباً في طريق وجوده . وها نحن نقدم نصاً بالإمكان أن تتحول فيه الإمكانة العمودية إلى إمكانية نثرية يحكم أمرها الاتصال ، ففى سر الفصاحة يقول ابن سنان الحفاجى ص ١٨٦ : « ومن عيوب القوافى أن يتم البيت ولا تتم الكلمة التى منها القافية حتى يكون تمامها فى البيت الثانى ، مثل أبيات كتبها إلى الشيخ أبو العلاء بن سليمان فى بعض كتبه ، وحكى أن أبا العباس المبرد ذكرها فى كتابه الموضوع فى القوافى وسمى هذا الجنس من عيوب القافية - المجاز - والأبيات :

شبهة باهن يعقوب ولكن لم يكن يُو  
سُف يشرب الخمر ولا يزنى ولا يو  
سع الأمواه بالقهوة مزجا لم يكن دو  
ن فى صبيح وإمساء وهذا متكرر يو  
شك الرحمن أن يصلية فى نار خزى هو  
لها أهل فلا يكشف ربنا السو

(٢١) راجع ص (ع) فى البند فى الأدب العربى .

تمرء إن الأخضر الإبطين ذا الفحشاء لا يو  
قد النار لأضياف ولو قيل له ذو  
دنايير وأموال فيا رحمان لا تو  
سع الرزق على هذا الذى منظره لو  
لو والفعل ستوق فوزن الريش لا يو

وقطع الكلام على يو » ؛ ولو أكمل لقال فيما أظن : فوزن الريش  
لا يوزن .

ما الذى يُراد لهذا النص ويُغنى ؟

بإمكانه أن يرتد إلى بند قديم ، ولا خوف من تردد الواو فيه نهاية ؛ لأن  
حق القافية غير قائم ؛ فمن المدرك أن للقافية ثوابت التزام فحين يردف البيت الثانى  
أو يؤسس « ولا يو » ؛ فإن هذا السريان لا يجرى على البيت الأول المنتهى بقوله  
« لم يكن يو » . وحين تتحول « هو » بفتح الهاء إلى « هو » بالتسكين ، وتضيق  
همزة « لؤلؤ » الأولى من قوله « الذى منظره لو » ؛ فإن هذه الأمور بإمكانها  
أن تكسر تردد القافية ، وتجعل أمر السكت النهائى غير وارد . فالصلة فى الآيات  
السابقة قائمة على نحو تتالي نثرى وافق بحر الهزج حيث بالإمكان أن ينطقها منشدا  
قائلا : « شبيه بابن يعقوب ولكن لم يكن يوسف يشرب الخمر ولا يزن  
ولا يوسع الأمواه بالقهوة مزجا لم يكن دون فى صبح وامساء وهذا منكر يوشك  
الرحمن أن يصلبه فى نار خزى هو لها أهل ... » .

لقد تلاعب المبدع بتركيب لغوى متواصل أو هم بقسمة بعض صيغه  
وجود قافية .

فما الذى بقى لنص مثل هذا أن يكون على غرار البند وطريقه ؟

مجرد إضافة سابقة السبب الخفيف التى تحول الهزج إلى رمل ؛ وعلى هذا  
فإن مقصود هذا النص أن التلاعب بقيم الإيقاع داخل تشكيل نثرى ليس مظهرها  
طارئا ، وإنما هو وافد إبداعى قديم ، ولعله كان هاتفا واضحا لظاهرة البند  
فى الأدب العربى . فالردة إلى القديم بغية وصف ظاهرة البند تُعد مطلبا لا غنى

عنه . وقد وصل ابن سنان الخفاجى هذا التصرف بظاهرة التضمن التى أفصحت عن اتصال البيت الأول بالذى يليه حين قال : « وما يجرى هذا المجرى التضمن ، وهو ألا تستقل الكلمة التى هى القافية بالمعنى حتى تكون بما فى أول البيت الثانى » (٢٢) ؛ وهذا ما دعانى إلى وضع البند فى سلك يؤازر التضمن فى الدلالة على الاقتراب من تصور ظاهرة التلويز ؛ إذ التلويز اتصال لا قطع وسكت . وتلك مسألة بأن أمرها فى التضمن والبند .

### (٣) الشطر والإنهاك فى نظام الإيقاع :

استقلت بعض قصائد الشعر العربى بنظام إيقاعى جعلت فيه نصف البيت التام بيتا مستقلا معتبرا ذلك البيت مشطورا اكتفاء بمحد الشطر فيه ، وكذلك استقلت بنصف المجزوء جاعلة إياه بيتاً مستقلا مسمى بالمنهوك ؛ ومع أن توأم البحور كثيرة ، وكذلك مجزوءاتها لم يخرج الشطر والإنهاك عن إيقاع يحور بعينها بين إيقاعاتها تتداخل وارتباط .

فقد بان الشطر فى نظام الرجز وهو الأصل والأساس حيث تتجه إليه معظم قصائد المشطور ، وكذلك بان فى نظام السريع الذى اختلط واديه غالبا بمشطور الرجز حتى أصبحت الخلطة بينهما فى النسبة قائمة .

وقد بان النهك فى نظام الرجز والمنسرح الذى يسرى إليه وبخاصة حين ينتهى البيت بمفعولا ؛ لأنها توازى وقتها مستفعل ، ولم يُعهد للسريع لإنهاك ؛ لأن حدود التفعيلتين الباقيتين تسلم إلى رجز تماما .

ومن هذا العرض يبين أن الشطر والإنهاك وليدا بحر أساسى هو الرجز ، ورؤية هاتين الظاهرتين تثبت ما بلى :

أن البيت فى هذا النظام يمثل كتلة واحدة فلا ورود للتقسيم النصفى فيه ؛ وهذا ما جعل العروضيون يرون عروضه وضربه شيئا واحدا ، فالارتكاز يكون فيه على الإيقاع النهائى للقافية ؛ ومن ثم جاء التلويز مطلبا واجبا فيه ؛ لأن

(٢٢) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى ١٨٧ .

مشطورا أبياته مكونة من ثلاث تفعيلات ، لا يحتمل التقسيم النصفى ؛ إذ لا يمكن وضع قسم مكون من تفعيلة ونصف والآخر هكذا ؛ وحتى لو صح فرض هذا فإن مطلب الانسجام في الإيقاع لن يسلم ؛ لأن قسمة التفعيلة الوسطى يؤدي إلى جور وخلل فمستغلن الوسطى رجزا يرتد سبباها إلى القسم الأول الذي يحوى وقتها أربعة أسباب ووتد ، ويرتد وتدها إلى القسم الثانى الذى يتشكل وقتها من وتدين ومبيين . وحسبة الانسجام من خلال هذا التقسيم ضائعة ؛ مما يفرض نطق الشطر دفعة واحدة .

أما المنهوك فافتراض قسمته مع عدلها تصل بنا إلى أن يكون القسم تفعيلة واحدة وهنا تكون التفعيلة وحدها محل سكتة إيقاعية مما يوحى بأن الإيقاع فى القصيدة إيقاع تفعيلة لا إيقاع نظام بين التفاعيل ، فالإيقاع التفعيلي ينفى مطلب البحر والوزن ؛ ولعل إرهاصات قد شكلت ما هو أكبر من الشطر أوردها الشعراء قديما ، وقد مثلت غربتها غرابة لدى دارسى العربية وقتها ، فقد وردت بعض صياغات شعرية التزمت التفعيلة الواحدة بيتا سماها ابن جنى القوافى المنسوقة ، من مثل قول سلم الحاسر :

موصى القمر

غث بكر

ثم انهمر

ومن مثل قول الآخر :

طيف ألم

بلدى سلم

يسرى العثم

بين الخيم

جاد نعم

ومن مثل قول الآخر أيضا :

قالت جليل  
شؤم الغزل  
هذا الرجل  
حين احتفل  
أهدى بصل (٢٣)

فالتفعيلة المفردة جاءت بيتا مستقلا ؛ دليل ذلك تقفيتهما . والنماذج السابقة من الرجز ؛ مما يثبت أن الرجز وصل إلى طول أقل من النهك .

ولعل أمثال هذه النماذج التراثية التي اعتمدت على التفعيلة بيتا قد وصلت بالشعر الحر إلى مساره فاختيار التفعيلة وحدة بيت في هذا المأثور ، وتعدادها دون تقفية كما هو وارد في نظام البند يؤكد علاقة إيقاع الشعر الجديد بهذين النظامين .

### أين التدوير إذن من خلال نظامي الشطر والإنهاك ؟

التدوير مطلب أساسي لتحقيق هذين النظامين فالاتصال في نطق البيت والارتياح عند نهايته الغاية الإيقاعية من المشطور والمنهوك اللذين رسخ بهما إيقاع بحر الرجز . ولعل خصوص الرجز بهذه الظواهر أبان استقلاله عن جملة الإيقاعات الأخرى وقد بدا أن ما خرج من الرجز موافقا لنظام البحور الأخرى

---

(٢٣) راجع في ذلك الخصائص ٢/٢٦٣ ، ٢٦٤ . وقد وضع ابن رشيق الإيقاع السابق ضمن الأراجيز التي جاءت على جزء واحد ، وقد جاء بنص سلم الخامس كله :

موسى المطر ، غيث بكر ، ثم انهمر ، ألقى المرر ،  
كم اعتمر ، ثم انسر ، وكم قدر ، ثم غفر  
عدل السير ، باق الأثر ، خير وشر ، نفع وضر  
خير البشر ، فرع مُضر ، بلر بدر ، والمفتخر ، لمن غير .

والتقفية من خلال التفعيلات ؛ إضافة إلى كون المقطوعة أحادية العد تنفى كون الأبيات السابقة من اعروء في تصوري . وعن هذه المقطوعة أورد ابن رشيق أن الجوهري سمى هذا النوع بالمقطع . راجع العملة

. ١٨٥٠١

التي استخدمت تامة ومجزوءة بعيدا عن أنظمة المزدوج - قليلٌ جدا إذا ما قيس  
بالمشطور والمنهوك فمن جملة إحصائية توجهت إلى شعراء ليسوا برجاز ظهر  
أن استخدام المشطور والمزدوج فاقا استخدام التام والمجزوء مع اعتبار نفى أشعار  
تعليمية ارتكزت على المزدوج من الرجز ونفى من اشتهر بهذا الفن<sup>(٢٤)</sup> .

### ثانيا : علاقات تنأى عن التدوير

إذا كان التدوير عبارة عن انسياع الشطر الأول في الشطر الثاني إنشادا ،  
فإن هناك جملة ظواهر إيقاعية تنأى عن هذا التصور وتجاوئه . من هذه الظواهر .

#### (١) التصريع والتقفية :

يوضحان القسمة الشطرية تماما ويمنعان المنشد من إحداث تداخل نطقي  
بين قسمي البيت ، وإليهما يتجه الشاعر قاصدا ما يحدثان من نغم ؛ لأنهما  
من المكونات الإيقاعية لمطالع كثير من قصائد الشعر العربي .

والتصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد  
بزيادته كما يقول ابن رشيق في العمدة<sup>(٣٥)</sup> . فمن الزيادة التي أحدثت الموازنة  
التامة بين إيقاع الشطرين قول امرئ القيس :

فما بنك من ذكرى حبيب وعرفان

ورسم عفت آياته منذ أزمان

فقد جاءت نهاية الشطر الأول وهى المسماة بالعروض ( مفاعيلن ) موافقة  
لحق نهاية الشطر الثانى المسمى بالضرب ، وحق عروض الطويل بعيدا عن  
التصريح أن تكون مفاعيلن لا مفاعيلن ؛ ومن هنا فقد خرجت العروض عن  
مسارها المرسوم لها لإحداث مساواة بين الشطرين ليس فى الكم فقط وإنما فى  
الكم والكيف معا ، فعروض امرىء القس أوجدت قافية ثنائية المقاطع هى  
( فا-ئى ) فيها من حروف القافية ردف وروى ووصل وهى أصوات جرت  
فى العروض كما جرت فى الضرب ؛ أى أن القافية ( ما-ئى ) ثنائية المقاطع  
أيضا (٢٦) .

من هذه المقابلة الكمية والكيفية ينتفى التلويز حيث الاستقلال مطلب  
ينتفى أمر الاتصال .

ومن النقصان قول امرىء القيس أيضا :

لمن طلل أبصرته فشجانى كخط زبور فى عسيب يمانى

فالعروض وافقت الضرب كما وكيفا ؛ أى وزنا وقافية ؛ وهى بميزان  
الطويل من البحور ناقصة ؛ لأنها حين جاءت « مفاعى » فقد قلت عن  
« مفاعيلن » التى هى أساس العروض .

والتقفية - وهى قرين تصور التصريع فى عدم اتصال الشطرين إنشادا -  
يتساوى فيها الجزءان من غير نقص أو زيادة فلا يتبع العروض الضرب فى شيء  
إلا فى السجع خاصة كما يرى ابن رشيق (٢٧) ، وقد خانه الكلام فى التعبير عن  
المماثلة هنا بالسجع ؛ لأن العلاقة بين الشطرين ليست علاقة منشور بمنشور وإنما  
علاقة موزون بموزون . ومثال الموازنة بين الشطرين تقفية قول امرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(٢٦) فى حدود تصور المقطع فإن المقطع الذى يتكون من صوت واحد كالضاد فى كلمة ضرب  
سوف يرمز له بـ ( ص ح ) ، والمقطع الذى يتكون من صامت بعده حرف مد يرمز له بـ ( ص ح ح )  
كالمقطع ( عا ) من كلمة ( عالم ) . والمقطع الذى يتكون من صامت فحركة فصامت يرمز له  
بـ ( ص ح ص ) كالمقطع ( مُسْ ) من كلمة « مسلم » .

(٢٧) العملة ١٧٣/١ .

فالاتساق لم يخرج بالعروض « ومنزلى » مفاعلن عن سياقها المفترض في بناء القصيدة كلها .

وقد أسهب ابن رشيق في الحديث عن ظاهرة التصريع مبينا أن سببها « مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور »<sup>(٢٨)</sup> . وهذا معناه أن التقسيم الإيقاعى مع التصريع مطلب لأن الوصل الإنشادى الآتى من التلوين يوحى باتجاه الموزون إلى النثر أكثر من اتجاهه إلى الشعر .

ويرى ابن رشيق أن التصريع وإن خصّ المطالع فقد ورد أحيانا في داخل القصيدة وجاء وروده موحيا بانتقال الشاعر من قصة إلى قصة ، وفي غير هذا الإيجاء عد وروده الداخلى تكلفا ، وقد حسب أن كثرت في غير موضعها أيضا من باب التكلف وقد استثنى من هذا التكلف ما ورد من استخدام المتقدمين له ، وقد جاء بأبيات لامرئ القيس تدخل تحت باب الاستثناء يقول فيها :

تروح من الحى أم تبتكر وماذا عليك بأن تنتظر  
أمرخ خيامهم أم عشر أم القلب في إثرهم منحدر  
وشاقت بين الخليط الشطر وفيمن أقام من الحى هـر

فوالى كما يقول ابن رشيق<sup>(٢٩)</sup> بين ثلاثة أبيات مصرعة في القصيدة .

والأبيات السابقة كما أرى من المقارب الذى ينوء إيقاعه بكثرة استخدام « فعول » عروضيا ، والتي في ورودها عروضيا إيجاء بالاتصال ، وهى تتبادل في موقع العروض مع « فعو » المكان ؛ ولأن التصريع ينفى الاتصال ويطلب القطع ويحرص على الموازنة التامة مع الضرب ؛ فإن فعول لم يعد لها ورود مع الأبيات المصرفة من بحر المقارب .

وقد حاول ابن رشيق في كلامه عن التصريع أن يبين مذاق الشعراء في استخدام هذه الظاهرة متبعا بعض الشعراء قائلا في بعضهم : « وأكثر شعر ذى

(٢٨) السابق ١/ ١٧٤ .

(٢٩) السابق ١/ ١٧٥ .



الرمة غير مصرع الأوائل ، وهو مذهب الكثير من الفحول وإن لم يعد منهم لقلة تصرفه ، إلا أنهم جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر ، فدل ذلك على فضل التصريع<sup>(٣٠)</sup> . من هنا يبدو أن التصريع بوصفه ظاهرة إيقاعية منافع ومجاف لحق التدوير ففى ..

التصريع إفصاح عن نغم الشطر الأول كى يكون صدى يتردد موازياً الصدى الذى يحدثه نغم الشطر الثانى ، والتدوير ضياع لهذا الإفصاح ، وقد ورد التدوير فى مطلع القصائد كما فى قول أبى العلاء :

«إن شئت كل الخير يجمع فى الألى فبت كالصارم الفرد» موحيا باتصال ينفى سكتة العروض ويظهر المخالفة التامة بين التصريع وبينه ؛ وكأنه فى مقابل التصريع يدل على أن الهدف من وروده دلالى أكثر من كونه إيقاعيا ، وأن هدف التصريع إيقاعى فى المقام الأول ؛ وهذا مؤداه أن غاية التدوير الإيقاعية غاية دلالية .

ومع تصرف أبى العلاء السابق حين دور فى المطلع فإن ابن زيلون قد أوجد عن غير قصد تدويرا فى مطلع لديه وضع فى نطاق احتمال التصريع حين قال :<sup>(٣١)</sup>

أحمدت عاقبة اللواء ونلت عافية الشتاء

ولأن الروى مجرور والبيت من مجزوء الكامل ؛ فإن المطلع أوهم التردد بين التصريع والتدوير وبينهما من التخالف ما بينهما ؛ ومن هنا فلن يُعَرَّ القارئ بالتصريع من خلال وضع كلمة « اللواء » فى مقابل « الشتاء » ؛ لأن حدود الكامل سوف يضيع حيث لم يعهد وروده عروضاً ولا ضرباً ولا داخل الوزن على نحو « مفاعلن » ؛ ولهذا فلا احتمال لوزن إلا بالتدوير . فماذا أراد ابن زيلون بصياغته البيت على هذا النحو ؟

---

(٣٠) العملة ج ١ ص ١٧٦ . وما دلت عليه احصائيتنا محور الدراسة على سبيل المثال أن شاعرا كالتبى حفلت مطالع قصائده بالتصريع ، وقد صرع داخليا تسع مرات فى قصائد من الكامل والمتقارب والمنسرح . وأن شاعرا كالفرزدق لم يك ميلا إلى التصريع كثيرا فى مطالع قصائده ، وإنما كان ميله إلى إحداث خلاف التوقع فى مطلعته وهذا باذ من كثرة الحزم لديه .

(٣١) ديوان ابن زيلون ص ١١٧ .

هل أراد إحداث تلاعب إيقاعى بين نقيضين فى مطلع قصيدته ، أو أن  
الوارد عفو الخاطر دون قصد أو حدس ؟ مسألة مسارها فى إحساس ابن زيدون  
ولن يجيب عنها إلا دراسة متأنية للجانب الإيقاعى عند ابن زيدون . وفى نطاق  
التصريح الموجود فى مطلع القصائد غالبا ظاهرة تنافيه هى ظاهرة الحرم الذى  
يهدف إلى كسر حدة التوقع فى المطلع وإحداث المفاجأة<sup>(٣٢)</sup> ، على حين أن  
التصريح ارتكاز على بيان حق البيت وحق الوزن من أول مدخل . يقول حازم  
فى ذلك : « فإن التصريح فى أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها  
بها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها وللمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتى العروض  
والضرب وتمائل مقطوعها لا يحصل لها دون ذلك وقد قال حبيب :

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيت الشعر حين يصرع<sup>(٣٣)</sup>

ومع كون التصريح منافيا للتدوير ففى ظنى أن الحرم أيضا يقل وروده  
مع التدوير .

## (٢) الموشحات إفصاح عن نغم الأشرط :

أضحت الموشحات قرينة أقيسة طويلة متنوعة تسرى وفق نظام نغمى  
تحكمه القافية ، وللموشح طريقة خاصة فى التقفية تميزه عن غيره من ألوان النظم  
العربى ولشابهة . هذه الطريقة لألوان أخرى سابقة للتوشيح زعم بعض النقاد  
أن الموشح مرحلة انتقالية فى طريقة النظم العربى من حيث التقفية<sup>(٣٤)</sup> .

ويتشكل الموشح فى هيكله العام من مطلع ويسمى المذهب وأقل ما يكون  
المقطع اثنان وقفل وهو تكرار لهذا المطلع أو تردد له بنفس العدد والنظام . وليس  
للأقفال فى الموشح عدد معين ، وآخر قفل فى الموشح يسمى خرجة ، وبين المطلع  
والأقفال يأتى الدور وهو مجموعة أبيات أو أشرط تخالف تقفيته تقفية المطلع

---

(٣٢) سوف نتناول هذه الظاهرة واصفين إياها من خلال إحصاء عند ذكر البحور التى ترد فيها

وسوف يكون مكانها المامش .

(٣٣) منهاج البلغاء ٢٨٣ .

(٣٤) فن التوشيح ٤١ .

والقفل ، والبيت في الموشح يشمل الدور والقفل معا . ولعل غرضاً لجزء  
من موشح لابن سناء الملك يوضح ذلك :

مطلع : يا شقيق الروح من جسدى أهوى نى منك أم لمحى

دور : ضعت بين العذر والعذل  
بيت وأنا وحدى على خبل  
ما أرى قلبى بمحتمل

قفل : ما يريد البين من خلدى وفو لا خصم ولا حكم

ولعل هذه الفقرة وحدها ممثلة لنموذج من نماذج الموشحات تثبت استقلال  
كل قسم بحكم إيقاعى قافوى خاص به<sup>(٣٥)</sup> ؛ ومن ثم فلا إمكان للتلوين ، والذي  
أحسبه هنا أن كل قسم بلداً غالباً مستقلاً نحويًا ودلاليًا . وهذا ملاحظ في دلالة  
القسم الأول من المطلع فهو جملة ندائية لها في عرف النحو استقلال ، والقسم  
الثاني من المطلع جملة استفهامية كاملة الأركان نحويًا ودلاليًا . وكل قسم في الدور  
جملة اسنادية تستقل بذاتها رغم وجود أداة العطف في القسم الثاني والجملة هي :

ضعت بين العذر والعذل - أنا وحدى على خبل - ما أرى قلبى بمحتمل  
فالارتباط الإنشادى في الموشح ينفيه مطلب الإيقاع ؛ لأن السكت هنا محكوم  
بنظام يتعين به الموشح وهذا ما جعل الوشاح يغطى بقسمه حق النحو والدلالة .

وإذا كان البحث قد خص الموشحات بعنوان يتألف حق التلوين ؛ فإن أى  
نظام إيقاعى شبيه يروم سكتة الأشطر جاعلاً إياها جزءاً من الإيقاع يحسب  
في نطاق الموشحات ؛ وذلك كالأنظمة التى سبقت الموشح وجوداً واعتبر الموشح  
تطوراً لها ونعني بها المسمطات والمربعات والخمسات<sup>(٣٦)</sup> .

---

(٣٥) الذى يريد أن يدرك جملة من الموشحات الأندلسية مختلفة الأنماط والأشكال فعليه أن يتجه  
إلى كتاب الموشحات الأندلسية الذى حققه الأستاذ الدكتور سيد غازى وهو سفر ضخم يحكى كما هائل من  
الموشحات . والكتاب مطبوع في منشأة المعارف بالاسكندرية عام ١٩٧٩ م .

(٣٦) أنظمة تتلاقى في أن الشطر فيها يمثل استقلالاً إنشادياً وعن واحد منها وهو المسمط يقول ابن  
رشيق في العمدة ١٧٩/١ هو « أن يتتلى الشاعر بيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسام على غير قافيته ، ثم  
يعيد قسمياً واحداً من جنس ما اجتأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة » وقد مثل لذلك بقول لامرئ القيس

### (٣) الإشباع في العروض قطع للتدوير :

يبدو أن صيغة العروض إن اعترى صوتها الأخير إشباع تمام الوزن ، فإن ذلك معناه قطع التدوير حيث الإشباع قريب من مطلب الوقف فلا حق للتدوير حين يقول الشاعر :

حصروا العلوّ فما وقته حصونه من بأسهم وكثافة الأسوار  
فإشباع الهاء في كلمة « حصونه » إتمام لحق العروض ، وما كان لمنشد أن يشيع الضمير مع مواصلة النطق إنشاديا . فالسكنة وقتها مطلب مهما كانت مساحتها ومداها . وهذا خاصل أيضا حين يقول :

فخرٌ تحول مهده لحداً له زما وعاد اليوم مهد فخير  
وكى يبين صحة ما نقول نقرأ مجموعة من أبيات قصيدة من الخفيف الذي يملك التدوير مساره كما يتضح بعد ذلك في مسار البحث . حيث يقول الشاعر :

إيها النائمون يهنيكم النوم ولا زال حظي التأريفا  
فالنوم كلمة حققت مراد التدوير ومن ثم فلا مطلب لإشباع ضمة ميمها ؛ فالنواحيطة لمفاعلاتن مطلب حيث تصبح فعلاتن . هذا الاتصال لم يتحقق في قول الشاعر من القصيدة نفسها :

رب ليل يحيرّ النجم غضّ فيه لا يهتدى الضلول طريقا

---

اعتقد اتحاه ؛ لأن هذا النظام لم يهد في شعر جاهل ؛ إذ هو وليد عصر الغناء . والأبيات الواردة دليلا على المسط والتى تبين استقلال الشطر وتنفى التدوير بين الأقسام هي :

توهمت من هند معالم أطلال	عفاقن طول الدهر في الزمن الخال
مرايح من هند خلت ومصايف	يصبح بمفناها صدى وعواذف
وغيرها هوج الرياح العواصف	وكل مسف ثم آخر رادف
باسحهم من نوع	السماكين هطال

نظام ارتكز على سككات أقسامه وليس المهدي به في شعر جاهل كما أحسن ابن رشيق وكما دلت عليه احصائيتنا بعد ذلك .

والإشباع في كلمة غرض إتماما لحق العروض في الخفيف يوحى بسكتة مقدارها يكسر حدة الاتصال .

ومن جملة أبيات من المجتث انتفى التدوير حين ظهر الإشباع إتماما للوزن يقول الشاعر :

كأنما . أنت في— مخاطبي عن قريب

فالإشباع للضمير في كلمة « فيه » مطلب ، ولو كان للإنشاد أن يحقق الاتصال النطقى لضاع مطلب الوزن ؛ لأن التوالى الإيقاعى يكون وقتها على نحو :

كأنما ( متفعّلن ) أنت في ( فاعلن ) ، ، هـ مخاطبي ( متفاعّلن ) ، عن قريب ( فاعلاتن ) .

وهذا واضح أيضا في إشباع الضمير الذى ختمت به عروض البيت التالى :

هذا الحبيب أراه وذا خطاب الحبيب<sup>(٣٧)</sup>

يبدو إذن أن الإشباع في نهاية العروض قرين السكت بعده والوقف ؛ ومن ثمّ فالسماح بتلوين أمر غير وارد ولا مقبول .

#### (٤) الإجازة والحوار بالشرط :

من فنون المطارحات الشعرية ما يسمى بالإجازة ، وفيها ينطق شاعر بالشرط الأول ليكمل الآخر البيت بالشرط الثانى وهكذا ؛ ومن البدهى في هذه المطارحة أن يستقل الشرط لإنشاديا ، ومن قبيل ذلك ما ورد من مطارحة بين امرئ القيس والتوأم الإشكرى ، وقد أراد أمرؤ القيس اختبار قدرة التوأم الشعرية في إجازته أنصاف ما يقول . وقد بدأت الإجازة على هذا النحو :

---

(٣٧) الأبيات السابقة كلها لشاعر القطرين خليل مطران .

امرؤ القيس : أحارٍ ترى برّيقاً هبّ وهنا  
 التسوأم : كنار مجوسّ تستعر استعاراً  
 امرؤ القيس : أرقت له ونام أبو شريح  
 التسوأم : إذا ما قلت قد هذا استطارا  
 امرؤ القيس : كأنّ هزيمة بوراء غيب  
 التسوأم : عشارٌ والّ لاقت عشاراً<sup>(٣٨)</sup>

وقد ورد مثل هذا في ديوان الفرزدق من مطارحة بين رجل وبينه يقول :

رجل : هاج الهوى بفؤادك المهتاج  
 الفرزدق : فانظر بتوضيح باكر الأحداج  
 الرجل : هذا هوى شغف الفؤاد مُبرح  
 الفرزدق : ونوى تقاذف غير ذات جداج  
 الرجل : إن الغراب بماكر هب لمولع  
 الفرزدق : بنوى الأحبة دائم التشحاج<sup>(٣٩)</sup>

لا تلوير في هذه المطارحات ما دامت الغاية المحيئة بشطر كامل لإجازه شطر سابق عليه .

أمور سابقة منها ما قارب التلوير ومنها ما جانبه وجافاه ؛ لكنها أُلقت ضوءاً كاشفاً على ظاهرتنا محل الدراسة التي سوف يخلص البحث إليها اعتماداً على إحصائية تحاول تغطية جل العصور ، ممثلة بمجمع من مشاهير الشعراء ، آخذين من طريق وصفها سبيلاً للبحث والتحليل .

(٣٨) العملة ٢٠٢/١ ، ٢٠٣ بتصرف .

(٣٩) ديوان الفرزدق ١٢٠/١ .



## التدوير استقراء ووصف وتحليل

كان الدافع إلى هذا الاستقراء النافعي جملة افتراضات مبهمة ، أو قل أحاسيس غامضة ملكت لصاحب البحث فقد تسنى له وهو يقوم بدرس العروض لطلاب الجامعات أن يدرك كثرة ورود التدوير في بحور بعينها دون بحور أخرى ؛ فافتراض بناء على كثرة التدوير في المجزوءات ، وبعض البحور النامة وعلى رأسها الخفيف<sup>(٤٠)</sup> أن هناك بحورا ليس من هدفها الإيقاعي الإفصاح تماما عن نغم الشطر فمن سماتها الإيقاعية انسياب الشطر الأول في علاقات الشطر الثاني . وافتراض بناء على ضياع التدوير وندرته في بحور أخرى أن هذه البحور حريصة إنشاديا على أن تمثل حق القسم الأول إيقاعيا ؛ وذلك بإيضاح سكتة العروض فيها ؛ ولعل خبرة مُبهِمة من خلال التعليم والتعلم حسب طريقة التقطيع الشعري أعطت الباحث إحساسا أن هناك سكتة واضحة تعقب أعراض معينة كأعراض الوافر التام ومخلع البسيط . هذه الخبرة المبهمة أنتجت إحساسا بأن النغمية واضحة في الوافر والمخلع ، ولعل المخالفة الشكلية في عروض الوافر التي حولته إلى فعولن مع أنها « مفاعل » اقتطاع « مفاعلتن » بينت استقلال العروض بالوقف عليها ؛ قطعاً لحدة المماثلة السابقة . وزادت الفروض حين تصور الباحث أن التراوح بين تدوير بيت وعدم تدوير آخر داخل القصيدة كسر لحدة الإلتزام في الشكل الإيقاعي وتصرف داخلي وإثراء للإيقاع الداخلي .

---

(٤٠) في الحديث لتارك الملاحكة عن التدوير في كتابها قضايا الشعر المعاصر ص ١١٢ وما بعدها ربطت وجود التدوير بنهاية العروض فهو كثير مع البحور التي تنتهي بسبب كالتقارب والخفيف قليل مع البحور التي تنتهي بوترد مجموع كالطويل والسريع والرجز والكامل وهذه الملاحظة لم تبرر لديها إلا بإحساس النفور والثقل دون بيان لسبب أو تعليل . ودون شمول لهذا الغرض الذي ينفخ الرمل والمنسرح والوافر من البحور .



ولأن الإيقاع جزء من عملية إبداعية لدى الشاعر فقد أحس الباحث بأن مثل هذه التصرفات الإيقاعية ترتبط بسبب وثيق بالدلالة والتركيب ؛ وكى يبين حق هذه الأحاسيس كان لابد لهذه الفروض المهمة أن تتجه إلى مادة الشعر نفسها من خلال استقراء علمى ناقص لا يمكنه الارتكاز على كل ما ورد من شعر وإلا ما عاد للانتقاء والاختيار فى نطاق البحث العلمى من سبيل وقد حاول البحث أن تتوفر لمادة احصائيته ما يلى :

(١) أن يكون الكم الممثل لها ليس بالقليل ؛ ومن هنا كانت شريحة البحث حوالى ١٣٥ ألف بيت تقريبا ، وهى شريحة ليست بالقليلة إذ أدركنا أن البحث من خلالها عن ظاهرة التلويز يحتاج من الباحث التأنى فى قراءة كل بيت فيها .

(٢) أن تغطى كل الاتجاهات التى تنطوى تحت نطاق الشعر العمودى ، فالبحث تفسير لظاهرة خاصة بهذا النظام ، وهو محاولة تفسير له وتغيير مفاهيم خاطئة ارتبطت به ؛ ومن هنا فقد وقع الإحصاء على مجموعة من الشعراء مثلوا كل العصور ، وكان الارتكاز فى مجىء الشاعر على ديوان الشاعر كله حتى يكون استيعاب الظاهرة قرين ذوق الشاعر واستخدامه مرتبطا بعصره ؛ لأجل ذلك ابتعدنا عن كتب المختارات حيث تمثيل الظاهرة فيها اعتباطى فقد تصور من خلال قصيدة لشاعر نفيًا للتلويز ، على حين أن ديوانه الخاص به يعج بهذه الظاهرة ، فالظاهرة لا يدرك مداها إلا فى حدود شاعرها . وقد جاء اختيار الشعراء خاضعا لتمثيل الفترة الشعرية تمثيلا متباينا بقدر ما ، فإذا كان لنا أن نأخذ من العصر العباسى شخصية مشهورة كأبى تمام أخذنا بجوارها شخصية أخرى أقل شهرة كالتهايمى وإذا أخذنا من الشعر الحديث أحمد شوقى أخذنا شخصية تعيش هذا الاتجاه بوعى مثل حسين عرب وهو شاعر له فى مجال الشعر السعوى شأو كبير . كل هذا حتى لا يقف الإحصاء إزاء ذوق واحد قدر الإمكان .

(٣) أن يؤخذ منها دلالات أخرى واضحة ، وإن كانت هذه الدلالات قرينة الهامش فهى تمثل فى مسار البحث توضيحا ومسائلة لظاهرتنا وقد أسرف البحث فى تتبع ظاهرة الخرم فى الهامش ، وهى الظاهرة التى رأيناها تبعد عن التلويز غالبا ؛ ولأنها كانت أثيرة أوزان كالطويل والوافر وهما وزن عَزْب عنهما

التلويز كثيرا . وقد جاء الهامش ممثلا أحيانا لنوق بعض الشعراء إيقاعيا .  
والشعراء الذين اعتمدت عليهم الإحصائية هم :

### ( أ ) من العصر الجاهلي :

وقد ورد داخل مفهوم العصر بعض الشعراء الذين عاشوا حقبة من  
حياتهم في الإسلام .

- |                              |                  |               |              |
|------------------------------|------------------|---------------|--------------|
| ١ -                          | النابعة الذيباني | وجملة أبياته  | ( ٩٦١ بيت )  |
| ٢ -                          | عترة العيسى      | وجملة أبياته  | ( ١٧٦٤ بيت ) |
| ٣ -                          | الأعشى           | وجملة أبياته  | ( ٢٢٤١ بيت ) |
| ٤ -                          | عامر بن الطفيل   | وجملة أبياته  | ( ٣٦٦ بيت )  |
| ٥ -                          | بشر بن أبي خازم  | وجملة أبياته  | ( ٩١٣ بيت )  |
| ٦ -                          | حاتم الطائي      | وجملة أبياته  | ( ٣٧٧ بيت )  |
| ٧ -                          | الخنساء          | وجملة أبياتها | ( ٨٦٩ بيت )  |
| وجملة إحصاء أبيات هذه الفترة |                  |               | ( ٧٢٢١ بيت ) |

### ( ب ) من العصر الأموي<sup>(٤١)</sup> :

- |                              |                  |              |               |
|------------------------------|------------------|--------------|---------------|
| ١ -                          | جرير             | وجملة أبياته | ( ٥٩٨٤ بيت )  |
| ٢ -                          | الأخطل           | وجملة أبياته | ( ٢٥٩٨ بيت )  |
| ٣ -                          | الفرزدق          | وجملة أبياته | ( ٧٢١٧ بيت )  |
| ٤ -                          | عمر بن أبي ربيعة | وجملة أبياته | ( ٣٨٣٨ بيت )  |
| وجملة إحصاء أبيات هذه الفترة |                  |              | ( ١٩٦٤٧ بيت ) |

---

(٤١) جرير والأخطل والفرزدق قرب انضمامهم ، ومسلك عمر بن أبي ربيعة بخالفهم .

(ج) من العصر العباسي بشطريه الأول والثاني :

- ١ - أبو العتاهية وجملة أبياته ( ٤١٨٦ بيت )
- ٢ - أبو تمام وجملة أبياته ( ٦٧٦٠ بيت )
- ٣ - البحتري وجملة أبياته ( ١١٦٢١ بيت )
- ٤ - المتنبي وجملة أبياته ( ٥٥٣٧ بيت )
- ٥ - أبو فراس الحمداني وجملة أبياته ( ٢٨٥٢ بيت )
- ٦ - المعري (٤٢) وجملة أبياته ( ١٣٢٢٠ بيت )
- ٧ - أبو الحسن التهامي وجملة أبياته ( ٣٤٢٩ بيت )
- ٨ - حميد بن ثور الهلالي وجملة أبياته ( ٥٩١ بيت )
- ٩ - ربيعة الرقي وجملة أبياته ( ٢٦٧ بيت )
- ١٠ - الباهلي وجملة أبياته ( ٣٩٥ بيت )
- ١١ - ابن المعتز ( ٥٥٥٠ بيت )

وجملة إحصاء أبيات هذه الفترة وجملة أبياته ( ٥٤٤٠٨ بيت )

(د) من الأندلسي :

- ١ - ابن زيلون وجملة أبياته ( ٢٧٢٥ بيت )
  - ٢ - ابن خفاجة الأندلسي وجملة أبياته ( ٣٣٥٩ بيت )
  - ٣ - ابن هانيء الأندلسي وجملة أبياته ( ٤٠٦٢ بيت )
- وجملة إحصاء أبيات هذه الفترة ( ١٠١٤٦ بيت )

(هـ) من المصري المملوكي :

- ١ - البوصري وجملة أبياته ( ٣٢٩٨ بيت )
  - ٢ - ابن نباتة المصري وجملة أبياته ( ١٣٤٥٨ بيت )
- وجملة إحصاء أبيات هذه الفترة ( ١٦٧٥٦ بيت )

(٤٢) المعري من خلال ديوانه : سقط الزند وجملة أبياته ( ٢٨٦٣ ) ، واللزوميات وجملة أبياته

## (و) من الشعر الحديث :

- ١ - أحمد شوقي وجملة أبيات شوقياته ( ١١١٩٨ بيت )
- ٢ - إبراهيم ناجي<sup>(٤٣)</sup> وجملة أبيات دواوينه ( ٣٧٤١ بيت )
- ٣ - عزيز أباظه<sup>(٤٤)</sup> وجملة أبيات ديوانه ( ٣٢٩٢ بيت )
- ٤ - حسين عرب<sup>(٤٥)</sup> وجملة أبياته ( ٣٥٩٧ بيت )
- ٥ - الحسانى عبد الله وجملة أبياته ( ٦٢٥ بيت )
- ٦ - عبد اللطيف عبد الحكيم<sup>(٤٦)</sup> وجملة أبياته ( ٢٢٨٨ بيت )
- ٧ - عبد الله باسراحيلى<sup>(٤٧)</sup> وجملة أبياته ( ٩٤٧ بيت )

وجملة إحصاء أبيات هذه الفترة ( ٢٥٦٨٨ بيت )

وجملة الأبيات المستقرأة فى كل العصور ( ١٣٣٨٥٤ بيت )

من الإحصائية السابقة نبدأ البحث عن التدوير مفضلين التواء من البحور بحراً بحراً موجزين أمر المجزوءات ، وقد بان لنا أن التدوير بالإمكان أن ينظر إلى الفاصل فيه ؛ أى إلى الحرف الذى يكون نهاية الشطر الأول تنظيراً لا إنشادا نظرة صوتية يبنى عليها رؤية التدوير .

هذا الفاصل أحيانا يكون حرفا صامتا كالباء والذال واللام وقد رمزنا له برمز ( ص ) ، وأحيانا يكون حرماً كواو المد وياء المد وألف المد ؛ أى الحركات الطويلة وقد رمزنا له برمز ( م ) ، وأحيانا يكون لنا كالواو والياء غير المسبوقتين بحركة تجانسهما وذلك مثل ورودهما فى كلمتى ( حَوْض ) و ( بَيْت ) وقد رمزنا للين برمز ( ل ) ؛ مع الإدراك بأن اللين مرحلة بين الصامت والمد

---

(٤٣) إبراهيم ناجى من مجموع دواوينه : الطائر الجريح ، فى معبد الليل ، ليلى القاهرة ، وراء الغمام .

(٤٤) عزيز أباظه من مجموع دواوينه : من الشرق والغرب ، تسايح قلب ، فى موكب الحياة ، فى موكب الخالدين .

(٤٥) شاعر سعودي كبير معاصر .

(٤٦) من مجموع دواوينه : الخوف من المطر ، لزوميات ، هدير الصمت ، من مقام المنسرح .

(٤٧) شاعر سعودي معاصر والاحصائية من ديوانه التبع الظامى .

وتسربه إلى المد قائم ؛ لأن المتكلم إذا حَقَّ له أن ينطق كلمة ( يَوْم ) Yawm على نحو ( يَوْم ) yuum ؛ فإن المنشد قد يحق له ذلك النطق شعرا في بعض الأحيان .

وأحيانا يكون الفاصل ( أَل ) ورغم أنه صامت إلا أن ( أَل ) في حساب الصياغة اللغوية كلمة مستقلة لا جزء كلمة وهمزة أَل ضائع حقها عند الاتصال ؛ أى عند التلوين ، وقد جعلنا الصوت كاملا هو الرمز ( أَل ) ؛ وعلى هذا فقد ارتكزت مساحات التلوين على :

الصامت ( ص ) ، المد ( م ) ، اللين ( ل ) ، أَل ( أَل )

ولعلنا نلاحظ أن الوصول إلى هذا التفريق يحتاج إلى قراءة البيت قراءة إيقاعية وثيدة ، ويعطى إحساسا بأن تقسيم الفاصل على أساس صوتي دال على أن الإيقاع مُفسَّر من خلال اللغة . فإلى بحور الشعر العرى قارئين الظاهرة محاولين بعد ذلك تحليل جزء ليس بالقليل من أبياتها .

## الطويل والتدوير

(أ) في الجاهلي :

من جملة إحصائية الفترة استخدم الطويل ٢٢٩٦ مرة أى بيت ، حيث جاءت نسبته من جملة الأبيات المستخدمة في كل البحور ٢٥٪ تقريباً<sup>(٤٨)</sup> ، هذا الكم المستخدم من الطويل لم نلمح فيه أثراً للتدوير ؛ اللهم إلا في بيت واحد من أبيات عنترة دور فيه من جملة ٤٠٤ بيت استخدمها عنترة في الطويل . والبيت المدور هو :

وسارت رجالاً نحو أخرى عليهم الحديد كما تمشى الجمال اللوالج

---

(٤٨) أكثر نسبة لاستخدام الطويل في إحصائية العصر الجاهلي لدى حاتم الطائي الذي استخدم الطويل ٢٧٧ مرة من جملة ديوانه ٣٧٧ أى أن نسبة الاستخدام حوالي ٧٣,٥٪ تقريباً . يأتي بعد ذلك الأعشى الذي استخدمه ٦١٤ مرة من جملة ٢٢٤١ ؛ أى أن نسبة استخدامه من مجمل ما استخدم من بحور ٢٧,٥٪ تقريباً .

ومن الملاحظات الإيقاعية الواردة في حق إحصاء الطويل ظاهرة الحزم التي سوف نتعقبا في بحورها على أن يكون موضعها هامش البحث لا صلته .

الحزم في الطويل :

وأساس الظاهرة حذف حركة أول الوند المجموع من تفعيلية البحر في أول بيت لأول شطر غالباً . والملاحظ على هذه الظاهرة من خلال الاستقراء :

- ١ - أن معظم أبيات الطويل التي يأتي الحزم مطالعها من قصائد ومقطوعات قليلة العدد .
- ٢ - أن كثيراً منها يُحل أمره بإضافة حرف من حروف المعاني كالواو واللام والفاء مما أعطى إحساساً بإمكان أن تكون هذه الحروف في الأصل ساقطة .
- ٣ - أن صورة من الطويل تحدث لبساً مع الكامل ، وهذا يمثل قصداً في تنويع مطالع القصائد إيقاعياً ؛ حيث يتحرك الشاعر مُوهماً أنه في إيقاع كامل ، ثم يرتد بعد ذلك إلى الطويل ؛ هذا التنويع لن يتم في كل الأبيات التي اعتبرها حزم وإنما في صورة معينة يحدث فيها أمران :

(أ) مراخفة فعولن قبل تفعيله العروض لتكون ( فعول ) .

(ب) ورود التفعيلة الأولى التي أصابها حزم على نحو ( عولن ) لا ( عول ) .

والبيت يؤكد قضيته سابقة حدسناها. وهى أن الإشباع يقطع التدوير ،  
لأن الضمير « هم » من قوله ( عليهم ) لو أشبعت حركة ميموه ما أصبح للتدوير مقام .

ولأن الحصول على نماذج للظاهرة يمثل ندرة فسوف نستقصى كل ما ورد فى الإحصائية من أبيات  
الخرم .

وقد ورد الخرم لدى حاتم الطائي أربع مرات فى مقطوعات لم ترد على أربعة أبيات منها قوله ص ١١ :  
لما رأيت الناس هزّت كلا بهم ضربت بسيفى ساقى أنفى فخرت

وفى ص ٣٤ قوله : لم ينسى أطلال ما وية ناسى

وفى ص ٤١ قوله : لا تطرق الجسارات من بعد هجعة

وفى ص ٤٨ قوله : لا تسترى قنرى إذا ما طبختها

والملاحظ أن جملة ما ورد من خرم من مقطوعات أبياتها قليلة ، فكلها بيتان إلا البيت الأول من أربعة  
أبيات ، والأبيات السابقة لا تلتبس بالكامل مما يرشح أن إسقاط حرف المعنى هنا وارد .

ورود لدى الأعشى مرة واحدة التيس فيها الطويل بالكامل وهى قوله ص ١١٧ :

يا جبارنى بينى فإنك طالق كلك أمور الناس غاد وطرفة

ويبدو أن التراوح هنا بالإيقاع وارد فكأن الشاعر أراد بتصريحه وخرمه أن يزيد الإيقاع تعمية حتى  
يفتح حد الكامل الذى يتردد طويلا فى الشطر الثانى .

وقد ورد الخرم لدى الخنساء أربعة مرات من مقطوعات لم ترد عن اثني عشر بيتا والأبيات ص ٢٨ :

لهفى على صخر فإنى أرى له نوافل من معروفه قد تولت

وص ٦٨ : أقسمت لا أنفك أهدى قصيدة ..

وص ٨٦ : لما رأيت البدر أظلم كاسفا ..

وص ٩٠ : من لامننى فى حُب كوزٍ وذُكره ..

وقد خرم عامر بن الطفيل أحد شعراء الحماسة أربع مرات وهى :

ص ٧٠ :

أفراسنا بالسهل بدّلن مذحجا ذرى شعث شتأ وبانا وعرعرا

وص ١٣١ : ويل لحيل سيل خيل مغيرة : وص ١٣١ : طلعت إن لم تسألنى أى فارس ، ص ٨٣ :  
أنبت قومي أتبعونى ملامه ...

وليس فى الأبيات السابقة لدى الخنساء وعامر التباسٌ بالكامل إلا بيت الخنساء الذى مطلعته : لما رأيت  
البدر أظلم كاسفا ، وبيت عامر الذى يقول : ويل لحيل سيل .

## (ب) في الأمسوى :

وقد اكتملت احصائية هذه الفترة من خلال أربعة أعلام منهم ثلاثة يوضعون في إطار واحد حيث جمعهم طريق أدنى اشتهروا به هو النقائص الذى كان من أثره أن أضحت معظم الظواهر الإيقاعية لديهم متشابهة للمناقضة كانت تلزمهم ثبات الإيقاع في كثير من قصائدهم ؛ ومن ثم تشابه إحساسهم في الاعتماد على بعض البحور ، وكاد أن يتفق تماما في المعارضات . هؤلاء الثلاثة هم جرير والأخطل والفرزدق ، أما الأخير وهو عمر بن أبى ربيعة فكان مذاقا مختلفا عنهم ؛ وليس أدل على ذلك من خصوص معظم ما قال بفن الغزل الذى برع فيه براءة خاصة في الشعر العرى حتى أصبح رائدا وعلما موجها له حتى العصر الحديث ومن هنا اختلفت تشكيلاته الإيقاعية واستخدامه للبحور عن الشعراء الموجودين معه في الاحصائية اختلافا ما .

وقد استخدم الطويل في هذه الفترة بنسبة وصلت إلى ٤٥٪ تقريبا ، وكان للفرزدق الشأ والكبير في استخدام هذا البحر فجملته ما استخدم من أبيات للطويل ٤٩٢٧ بيت من جملة ديوانه البالغ ٧٢١٧ بيت ، ونسبة الطويل لديه حوالى ٦٨٪ تقريبا ؛ ومن ثم فدراسة الطويل لديه تفصح عن المظاهر الإيقاعية المتصلة بهذا البحر<sup>(٤٩)</sup> .

---

(٤٩) دارس ظاهرة الخرم عليه أن يعكف على دراسة شعر الفرزدق ، فالخرم يمثل ظاهرة لديه في مطالع الطويل والوافر . وقد لاحظ حازم القرطاجنى في كتابه منهاج البلغاء ص ٢٠٧ ذلك حين قال : « وإما أن يترك التصريح ويفتح بمقدمة غرضه كيفما حضرته العبارة ولو واقعا في أولها الخرم وبهذا المنهج كان الفرزدق يكمل نحو قوله :

منا الذى اختير الرجال سماعة      وجودا إذا هب الرياح الزعازع »

وكى يتم تصور الخرم في الطويل .. نقول إن الفرزدق قد خرم ٧٩ مرة في مطالع الطويل أى حوالى خمس ما ورد من قصائد للطويل وجلها مقطوعات قصيرة العد ، فقد جاء الخرم ٣١ مرة في مقطوعات تقبل عن ثلاثه أبيات ، و ٢٩ مرة في مقطوعات تقل عن تسعة أبيات ، بينما دخل خمس مرات في قصائد يتراوح عددها بين ٢٢ بيتا ، و ٤٧ وهنا يؤكد حق الملاحظات الواردة سابقا في الخرم في العصر الجاهلى .



وقد بان التدوير من جملة ما استخلم في هذه الفترة اثنتى عشرة مرة من ٩٩٧١ بيت ، سبعة منها بانت في شعر عمر بن أبى ربيعة وحده من ديوانه الذى استخلم فيه الطويل ٨٤٣ مرة . وفواصل التدوير كلها كانت بأل .

وأبيات الفرزدق التى اعتراها الخرم منها جملة كبيرة تصل إلى ٥٥ مطلقا بالإمكان أن يكتمل حقها بإضافة حرف من حروف المعانى . منها فى الجزء الأول من ديوانه .

ص ١٥ :

لولا يدا بشر بن مروان لم أبل تكثر غيظ في فؤاد المهلب

ص ٤١ :

إني لأستحي وإنى لفاخر على طي بالأقرعنين وغالب

ص ٥٠ :

إن يظعن الشبب الشباب فقد ترى له لمة لم يرم عنها غرائبها

ص ٦٥ :

إن يلا إن تلاقيه سالما كفك الذى تحشئن من كل جانب

وفى الجزء الثانى :

ص ١٩ :

قد نال بشر مية النفس إذ غدا بعهة مناة المنى بن شفاف

ص ٥٢ :

لا فضل إلا فضل أم على ابنها كفضل أبى الأشبال عند الفرزدق

ومطالع الأبيات التى بالإمكان أن يحل أمرها وترد إلى النظم من خلال إضافة حرف من حروف المعانى :

فى الجزء الأول من ديوانه : إن هجاء ص ٦٦ / لم أنس ١٠٧ / لو أن ١١٦ / لو كنت ١٢٢ / إن تسأل ١٢٤ / نعم أبو الأضياف ١٣٨ / إن استطع ١٤٠ / كل امرئ ١٥٢ / ما ضرها ١٥٥ / لولا جرير ١٥٥ / إن يك ١٥٧ / إن تصفونا ١٦٠ / ويل لفلج ١٦٢ / إن كنت ١٦٤ / من يبلغ ١٧٢ / نعم أبو الأضياف ١٨١ / لا تنكح ١٧٩ / يا قوم ٢٠٦ / لو كنت ٢٣٧ / كم من مناء ٢٤٨ / إني من القوم ٢٧٢ / كيف تخاف ٢٨١ / من للضباب ٣٠٩ / ما زلت ٣٢٧ / إن بغائى ٣٣١ / من يك ٣٣٤ / إنك لاقى ٣٥١ / إن ابن بطحوى ٣٨٦ / لو كنت ٣٩٠ / لو أعلم ٣٩٤ / لا تحسب ٤١٠ / إني إلى ٤١١ / منا الذى ٤١٨ / لو لم يفارق ٤٢٤ .

### (ج) في العصر العباسي :

من جملة أبيات الطويل المستخدمة والتي كان تعدادها ١٤٨٧٨ بيت من  
حصيلة الإحصائية وهي ٥٤٤٠٨ بيت بان التلويز ٣٧ مرة ، وكان الفاصل  
« أل » في ٣٢ بيتا ، وأكثر من دور من شعراء الإحصائية البحري الذي دور ٢٧

وفي الجزء الثاني من ديوانه : لا فضل ٥٢ / إن تك ٥٤ / لو كت ٥٨ / كيف بدهر ٨٤ /  
إن تغفلوا ٩٧ / إنك تك ١٠٤ / إن تيمنا ١١٣ / لست بلاق ١٣٠ / إن رجال ١٤٠ / لا يعد ٢٠٠ /  
إني وإن ٢١٧ / لو كت ٢٢١ / لله يربوع ٢٢٢ / لم أر ٢٦٥ / إن يقتل ٢٧٠ / إن الذي ٢٧٤ / لا أأتانا  
٢٧٧ / ما ابن سليم ٢٧٩ / ما نحن ٢٦٩ / .

والناظر إلى جملة هذه المطالع يجد أن بدء البيت بأداة شرط ورد ٢١ مرة ، وأن البدء بنفى أو نهي ورد  
١١ مرة ، وأن البدء بالناسخ ( إن ) ورد ١٠ مرات ، وأن ما بدأ بأداة استفهام ٤ مرات ، والباقي باديء  
بالقسم ؛ وهذا أمر يقسم تيرير اتمام بحرف من حروف المعاني لأبيات الطويل التي يلاحق بدايتها الحزم ؛ لأن  
هذه الأدوات من الغالب عليها في استعمال الشعر أن تسبق بحرف من حروف المعاني ، فكثرت ما ورد الشرط  
على نحو : فإن تك ، وإن ترد ، ولما أتى ، ولولا ، وكثرت ما لاحقت إن الناسخة حروف معاني على نحو :  
فإنك ، فإني ، وإنك ، ومثل هذا حاصل أيضا في النفي والقسم على نحو : فلم ، وما ، فوالله ، فويل ..  
وهنا يحق لنا أن نقول إن غالبية ما حرم يبدأ بحرف أو بأداة من الأدوات الأسلوبية كالشرط والاستفهام  
والنفي والقسم وبما يوضح حد ذلك ورود يبين متالين سبق أحدهما بحرف معنى والآخر لم يسبق وملاهما  
الاستفهامي واحد . يقول الفرزدق ص ٨٤ :

كيف بدهر لا يزال يزومني      بنهاية فيها أشد من القتل  
وكيف براجم لا تطيش سهامه      ولا نحن نرميه فتدرك بالنبل

فالختم في كيف الأولى يبرر تمامه وجود حرف معنى كما هو وارد مع كيف الثانية . ومن أبيات التي  
لا تحتاج إلى حرف معنى حيث تركز دلالتها على الكلمة الأولى غفلا من سبقها بشيء ما ورد من نماذج  
مثل :

ص ٤٣ ج ١ :

ضئيع أمرى الأعلمان فأصبحا      على نلب يدعى من الشر غالبه

فلا حاجة إلى وجود حرف معنى ؛ لأن الإحساس بحرف المعنى يتم وروده لو كان الفعل ( ضئيع )  
مسبوفا بما أو كيف أو إن كأن يقال : ما ضئيع / كيف ضئيع .. الخ

ومثل ذلك قول الفرزدق ص ١٠٦ ج ١ : أبلغ أمير المؤمنين رسالة ..

وقوله ص ٢٠١ ج ١ : ضئيع أولاد الجميلة مالك ..

مرة من جملة ما استخدم من الطويل ٣٥٦٧ بيت ، ولم يظهر التدوير لدى مجموعة من الشعراء هم التهامي الذي استخدم الطويل ١١٩٧ مرة من مجمل ٣٤٢٩ بيت هي جملة ديوانه ، وحيد بن ثور الهلالي الذي استخدم الطويل ٣٩٤ مرة وهو استخدم يصل إلى ٦٧٪ من كم ديوانه ، والرق الذي استخدم الطويل ٥٤ مرة وكذلك الباهلي الذي استخدمه ٧٦ مرة .

وقد أحدث الحريم سد بيت الطويل والكمال في عشرين مطلعاً منها ما جاء ص ١٧ ج ١ :  
أوصى غميد يد فصاعة ساقها قوا الغيث من داري بدومة أو جلدب  
وما جاء ص ٥٠ :

إن يظعن الشيب الشباب فقد ترى له ليمّة لم يرُم عنها غُرَابُها

ولم تنف آيات الحرم عند الفرزدق ، فقد ورد الحرم في الطويل لدى جرير ١٨ مرة لم ترد القصائد عن ثمانية آيات اللهم إلا قصيدة واحدة ص ١٨٤ بلغ تعداد أبياتها ٦٦ بيتاً ، والناظر لبدايات المطالع يجد أنها بدأت بشرط أو بالناسخ إن أو بنفي وهنا يصلح أن يأتي حرف المعنى ليمّ حدها ، وقد بان الحرم لدى الأخطل ثمان مرات نصفها يحى لحرف المعنى أن يتم أمره دون مخالفة لنحو أو دلالة فقد بدأت مطلع قصائد الطويل لديه بالكلمات هلا / لم يبق / لم أر / ما جذع / ما زال .

أما عمر بن أبي ربيعة فقد بنا الحرم لديه ست مرات في صدر مقطوعات قليلة العد بدأت بحروف يصلح كثير منها أن يتم الإيقاع وهي حروف معان دون أن تفقد دلالة البيت شيئاً ، من ذلك قول عمر ص ١٢٣ :

ياقلب أخبرني وفي الرأي راحة إذا ما هوت هند نوى كيف تصنع

وقوله ص ١٣٣ :

من لسقيم يكتم الناس ما به لوينب نجوى صدره والوسلوس

ومن جملة ما ورد من حرم في إحصائية العصر الأموي وما ورد في العصر الجاهلي بين :

- ١ - أن حرف المعنى يتم إيقاع الطويل ويظهره إذا بدأت أبيات بكلمات معظمها حروف معانٍ .
- ٢ - إن قلة من المطالع تنبس فيها الطويل بالكمال .
- ٣ - أن الباقي من أبيات تقبله الدلالة دون حاجة إلى إتمام .

والملاحظة الواردة أن التلويز رعم ندرته في الصويل ، وهى ندرة تثبت نأى  
هذه الظاهرة عن نظام الطويل الإيقاعى ، وأن ما استحلهم من نماذج الندرة سوف  
يؤول إلى تبرير نحوى دلالى - فإن نسبة ظهوره في العصر العباسى أوضح نسبيا  
من وجوده في العصر الأموى<sup>(٥٠)</sup> .

---

(٥٠) في مقابل زيادة التلويز في إحصائية العصر العباسى عن الأموى حد أن ظاهرة الحرم رعم كثرة  
ما استخدم من طويل في إحصائية العصر بدت قليلة الورد قد عز الحرم في الإحصائية حيث لم يرد إلا عند  
أى تمام مرتين من مقطوعات قليلة العد :

الأول :

لا يشمت الأعداء بالموت إننا سنخل لهم من عرصة الموت موردا

والثاني :

إني لا سحى يقينى أن يرى أشكى في شيء عليه دليل

والبيتان يمان بحرف معنى حيث البلد فهما بلا النافية والناسخ إن ومع كسر همزة إذ تجر  
من حروف المعنى ما يبقى إن على كسرها .

وقد خرم المتخى في الطويل مرة واحدة أحدثت لسا مع إيقاع الكامل هى قوله :

لا يحزن الله الأمر فإنسى سآخذ من حالته بنصيبى

وقد خرم المعرى مرة واحدة في اللزوميات حيث قال ج ١ ص ١١٣ :

لو اتبعونى ويحهم لهديتهم إلى الحق أو نهج لذلك مقارب

واللبس بالكامل في البيتين السابقين قائم ، وحرف المعنى بإمكانه أن يتمم الإيقاع ويزيل اللبس .

والذى يلاحظ في ظاهرة الحرم أنها حيث توجد في مطلع يتقضى التصريع غالبا ، وهذا أمر يتسق ورؤية  
الغاية الإيقاعية من الحرم والتصريع ، فالتصريع إحساس بتام الوزن والتوازن التام بين الشطرين وهدفه  
الإحساس بالبحر من أول شطر فيه ، والحرم فقد لهذا التوازن وإحساس ليس في بعض الأحيان. في تصور  
البحر ، ومن ثم فالتناقض في وجودهما قائم لمن يقصد توظيف إيقاعهما . ولعل ندرة الحرم وكثرة التصريع في  
العصر العباسى تعطى إيماء بأن البحث عن توازن نغى أمر واضح في عطاء العصر العباسى .

### (د) في العصر الأندلسي :

ولم يحدث التلويز في جملة ما استخدم من الطويل إلا مرة واحدة فقد ورد  
التلويز ٣٥٧٨ مرة من جملة الإحصائية ١٠١٤٦ بيت لم يدور من جملة الأبيات  
إلا ابن هانيء الأندلسي الذي قال ص ٣١٠ :

فتة مصاييح الظلام وشيعة الإمام وأسد المأزق المتلاحم<sup>(٥١)</sup> .

### (هـ) في العصر المصري المملوكي :

من جملة ٣٩٢١ بيت من الطويل لم يدور في الطويل إلا مرة واحدة لدى  
البوصيري حيث يقول ص ٢٧٩ :

ومذ غاض طوفان العلوم بموته استوى الفلك في ذاك الضريح على  
الجودي<sup>(٥٢)</sup> .

### (و) في الشعر الحديث :

وفي هذا الشعر بدت ندرة استخدام الطويل واضحة ، وتلك ظاهرة يراها  
المنتجع لوادى الشعر ؛ ولعل السر في ندرته أن الشعر الحر الذي يحكم جزءا كبيرا  
من أواصر هذا الفن الشعري قد ضيع أمر الطويل ، أو أن عدم الجزء في الطويل  
لم يتيح للشاعر المعاصر المغرم بالمجزوءات أن يستخدمه ، ودليل الندرة أو القلة  
أن الطويل ورد ١٩٩٤ مرة من جملة الإحصائية التي عدّها ٢٥٧١٥ بيت ونسبته  
بين البحور لا تصل إلى  $\frac{1}{8}$  ما استخدم من الشعر العمودي ، فما بال البحر في بقية  
الاتجاهات التي صلت عن استخدامه ! أما عن التلويز فما كان له ظهور في أبيات  
الطويل في هذا العصر . ولعل رسم جدول لمسار التلويز من خلال إحصاءاته  
يفصح عن كثير من الأمور التي توضح إيقاع الطويل<sup>(٥٣)</sup> :

---

(٥١) لم يرد الخرم في إحصائية هذا العصر . ولو اسقط حرف المعنى من بيت ابن هانيء عفواً لبان  
الخرم .

(٥٢) لم يرد خرم أيضاً في إحصائية هذا العصر رغم كثرة المقطوعات الصغيرة من الطويل لدى ابن  
نباته . ولو سقط حرف المعنى من بيت البوصيري عفواً لبان الخرم .

(٥٣) انعدم الخرم تماماً في إحصائية الشعر الحديث .

العصر	عدد أبيات الطويل	عدد التلويز	توزيع التلويز على أساس الأصوات الفاصلة			
			أل	ص	م	ل
الجاهلي	٢٢٩٦	١	١			
الأموي	٩٩٧١	١٢	١٢			
العباسي	١٤٨٧٨	٣٧	٣٤	٢	١	
الأندلسي	٣٥٧٨	١	١			
المصري المملوكي	٣٩٢١	١		١		
الحديث	١٩٩٤	—				
المجموع العام	٣٦٦٣٨	٥٢	٤٨	٣	١	

وفي الجدول إفصاح عن عدة أمور :

- ١ - ندرة التلويز في الطويل بعامة .
- ٢ - كون الفاصل « أل » غالبا .
- ٣ - ندرة استخدام الطويل في الشعر الحديث .
- ٤ - كثرة التلويز النسيية في العصر العباسي .

## أبيات من الطويل المدور في ظل النحو والمعنى والإيقاع

كما أدركنا من الوصف السابق اتجهت ندرة التدوير في الطويل إلى كون الفاصل المحقق تمام العروض يأتي ( أ ل ) غالبا ، وهذا مؤداه أن وصل همزة أ ل مطلب من الناحية الصوتية الإيقاعية ، وأن التعريف بأل مطلب دلالي يرومه الشاعر ، وأن علاقة المحلى بأل السابق عليه علاقة تضام نحوي ؛ إضافة إلى اعتبار ( أ ل ) كلمة مستقلة لا تحسب فاصلا يقسم الكلمة إلى قسمين . وإلى البحث حملة من الأبيات المدورة نحاول قراءتها نحويا ودلاليا :

- يقول عنتره في ص ٢١ :

وسارث رجال نحو أخرى عليهم الحديد كما تمشى الجمال الدوالج  
فالقطع الإنشادي هنا لا مطلب له لبيان وقفة العروض ؛ لأن الاتصال يوجبه أن  
الخبر المقدم « عليهم » وثيق الصلة انشاديا بالمبتدأ المتأخر . وقد كان بالإمكان افتراض  
تصور التنكير لكلمة « الحديد » وهذا لا يناقض وزنا إذا ما جوزنا إشباع الضمير  
« هم » في كلمة عليهم وبذلك تكون وقفة العروض واضحة ؛ لكن الدلالة التي  
يتكشف من خلالها وصف الرجال المدججين بالسلاح تقتضى تعريف الحديد ولعل  
جنسية أ ل هنا جعلت الشمول سمة الحديد فالمقصود به ما استخدم في الحرب  
من كل أنواع السلاح .

- يقول الفرزدق ص ٤١٤ ج١ :

لقد لاح وسم من غواش كأنها الثريا تجلت من غيوم نجومها  
لو كان للثريا أن تطلق منكرة دون تحديد لكان الإحساس بسكينة العروض  
واردا ؛ بيد أن التعريف في البيت مطلب دلالي . فالعهد بالثريا قائم فهي نجم في  
السماء يرومه الشعراء .

- ويقول الفرزدق ص ٣٨٣ ج ١ :

إذا كره الشَّغْبُ الشَّقَاقُ ووطوط الضعاف وكان الأمر جدَّ براز  
ما كان مفعولا أن يوقف على الفعل عروضاً والفاعل قرين بداية الشطر الثاني  
مباشرة فالإنشاد يسمح بالوصلة التي حققت التدوير ، والفواصل حين جاء « أل » بانت  
حتميته من خلال تتابع الجمل الفعلية في البيت مرتبطة بفاعل محلي أيضا ،  
فالحديث عن فاعل معهود بان في جملتين متصلتين هما : كره الشَّغْبُ - ووطوط  
الضعاف ؛ ومن هنا فالتدوير مطلب نحوي دلالي ، يضاف إلى ذلك أن البيت  
السابق رغم تعدد جملة الداخلية فإنها تمثل أمرا واحدا هو جملة الشرط التي يجب  
تمامها حتى تتضح ؛ فالوصلة النطقية أضحت مطلبا وقد تأكد ذلك في طلب  
الجواب المنوط بالبيت الثاني الذي يقول :

أمنت إذا خالطت بكر بن وائل بحبل بني الجوال رقط أراز

--- ويقول الفرزدق أيضا ص ٤١٨ ج ١ :

ومنا الذي يعطى المئين ويشترى الغوالى ويعلو فضله من يدافع  
والقسمة الانشادية لن تفصل العامل « يشتري » عن معموله « الغوالى » فالعامل  
ومعموله جماع صلة موصول معا : الذي ( يعطى المئين ) ، الذي ( يشتري الغوالى ) ،  
فالتصاق الجمل بالموصول حدد قيمة الإختيار والقائلة ؛ ومن هنا جاء التدوير  
مطلبا مع أن القطع لإثبات سكتة العروض كان بالإمكان وروده من خلال تنكير  
المفعول ( غوالى ) ؛ لكن التعريف مطلب أراداه الشاعر .

- ويقول عمر بن أبي ربيعة ص ٦٦ :

هنيئاً لأهل العامرية نشرها اللذيد وريهاها الذي أتذكر  
بالإمكان الحفاظ على سكتة الشطر إذا ما تحولت « اللذيد » إلى التنكير بأن  
يقال فيها « لذينا » ؛ لكن الأوصاف هنا تعددت لمعارف فالتنكير وحده ليس  
موصوفا بالمعرفة « اللذيد » فالرياً قد وصف أيضا بالمعرفة ( الذي أتذكر ) ؛  
ويضاف إلى ذلك أن « اللذاذة » ليست أمراً طارئاً أو حالة من حالات النشر ؛  
فهى وصف إلى الثبوت ألزم .



- ويقول ص ٧٠ :

أفق قد أفاق العاشقون وفارقوا الهوى واستمرت بالرجال المرائر  
أحكام ألقاها الشاعر طالبا من مخاطبة أن يفيق لها هي :

قد أفاق العاشقون / فارقوا الهوى / استمرت بالرجال المرائر وهي  
معطوفات جماعها إنشاديا يمثل مطلباً ؛ لأن طلب الإفاقة موكول بها لا بواحد  
منها .

- ومن تدوير ألى العتاهية قوله ص ١٥٣ :

وليس ديب الذرّ فوق الصفاة في الظلام بأخفى من رياءٍ ولا شرك ففى  
البيت علاقة بين جار ومجرور أوجبت اتصالاً ( في الظلام ) ، وقد كان بالإمكان  
قطعها لو أن الدلالة كانت تنفى شمول الظلام ، فقد كان بإمكان الشاعر لو ابتغى  
تشكير الظلام أن يقول :

وليس ديب اللر فوق الصفاة في ظلام بأخفى من رياءٍ ولا شرك

- ومن تدوير ألى تمام قوله ص ١٠٩ :

نظمت له عقدا من المدح تنضب البحور وما دانه من حلّيتها عقد  
لو كان للتشكير هنا أن يحقق مراد الشاعر الدلالى أمكن قطع العروض  
ووضوح سكتته ، لكنّ في وجود « أل » إحاطة وشمولا ، ففيها ما يساوى قيمة  
التوكيد كأن المراد بالبحور البحور كلها .

- ومن تدوير البحرى قوله ص ١٠٢ :

عزمت فلم تقعد بعزمك حيرة المروع ولم يسدد مذهبك الذعر  
ودلالات الفاعل هنا أقتضت التعريف الذى صار مطلباً لا اتجاه العزم إلى  
الفاعل المحلى وكذلك لاتجاه عدم السداد إلى المعين المحلى ( الذعر ) ، وليس  
بالإمكان التخلص من التدوير باطراح « أل » قائلين :

عزمت فلم تقعد بعزمك حيرة مروعا ولم يسدد مذهبك الذعر

إذ بذلك يتغير مراد العزم ويضطرب الاتجاه إليه فالذى قعد عن العزم أصبح مجهولا والذى لم يقم بالتسديد معروف .

- ومن ذلك قوله أيضا ص ١٤ :

وظلت أقاسى حارثيك بعدها انصرفت فسلى عن معاشره الجند  
والتصور الدلالى يجعل الوقفة الإنشادية تالية للفعل انصرفت لا سابقة عليه  
لأنه لا معنى للأداة ( ما ) دون الفعل ، وهكذا أوجب التصرف النحوى التصاق  
( ما ) بما بعدها حتى يتشكل من خلالها مصدر مؤول تكون الدلالة من خلاله  
على نحو :

وظلت أقاسى حارثيك بعد انصرافى ؛ وهنا فلا قطع للتدوير من أجل  
سكتة العروض ؛ إذ لا معنى لأن يكون الشطر موقوفا عليه على نحو :

وظلت أقاسى حارثيك بعد ما ، فالإنشاد لا يروم هذا .

-- ومن تدوير المتنبي قوله ص ١٤٨ :

وكم من جبال جبت تشهد أننى الجبال وبحر شاهد أننى البحر  
الجبال الجلمد الأولى المنكرة المسبوقة بكم التى أطلق عدها ما كان لها أن تقارن  
قوة وصلابة بالجبل العبرى المتنبي الحاروى جملة جبال ، وقد فاق المتنبي فى شموله عد  
الجبال السابقة المنكرة حيث عبر عنه بأل الاستغراقية التى صارت مطلبا دلاليا فى  
وضع اللا محدود فى مقابل المحدود ، ولو لم يلجأ المتنبي إلى ورود « أل » التى  
حققت الاستغراق - والوزن معه كيفما شاء - كان له أن يقول :

وكم من جبال جبت تشهد أننى جبال وبحر شاهد أننى بحر

وقوله المقترض فيه تضيع لقدرة المبالغة التى أرادها لتصوير قدرته وتضيع  
لقدرة الشمول لديه .

- وفى ص ١٣٣ دور بالصامت وما كان للبيت إلا أن ينطق دفعة واحدة

إنشاديا دون وعى بالتقسيم ، ففى تلاحق قافز سريع فيه بت وتوكيد قال :

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن  
وهذا شبيه بالتوفز التأثرى الذى يرومه المتكلم قائلا : الرجل ابن الرجل  
ابن الرجل .. فلاحق للسكت عروضاً كى يصبح الاتصال النطقى محققاً لما رآه  
المتنبى نفسياً ودلالياً .  
فلاحق للسكت عروضاً كى يصبح الاتصال النطقى محققاً لما رآه المتنبى نفسياً  
ودلالياً .

- ومن تلوير أى العلاء المعرى قوله ص ٣٠٤ ج١ من اللزوميات :  
هفادونها قسّ النصارى وموبذ المجوس وديان اليهود وحبرها  
والتابع النطقى يمثل حقاً دلالياً ؛ فالحنين آت من شخصيات دينية مميزة  
هى : قس النصارى - موبذ المجوس ، ديان اليهود ؛ وهى شخصيات لا يمكن  
الارتكاز على واحد منها فقط .

- ومن تلوير ابن هانيء الأندلسى وهو التلوير الوحيد له فى الطويل قوله  
ص ٣١٠ :

فتمّ مصاييح الظلام وشيعة الإمام وأسد المأزق المتلاحم  
والإشارة المكانية توجب أن يلتم شمل المشار إليه ، والاعتماد على مشار إليه  
واحد تقليل من شأن المكان ؛ ومن هنا كان التلوير مطلباً دلالياً .

- ومن تلوير البوصرى وهو التلوير الوحيد له فى الطويل قوله ص  
٢٧٩ :

ومذ غاض طوفان العلوم بموته استوى القلك فى ذاك الضريح على الجودى  
فالأحداث المتتالية متعاقبة تعاقباً زمنياً فضياع العلم بالموت أسلم إلى استواء هذا  
العلم فى الضريح . والصورة المتتالية تروم صورة سفينة نوح التى استوت على  
الجودى فتركيب الصورة يوجب اتصالها نطقياً كما كان اتصال مثالها القرآنى  
مطلباً .

تلك بعض آيات مما دلت عليه احصائية التدوير في الطويل وهى احصائية  
لم يرد للشعر الحديث فيها ذكر ، وقد دلت نماذج التدوير على أنه من المحتمل  
أن يتجه أمرها إلى :

( أ ) عطاء نحوى يبين من خلاله احتكام الاتصال إلى التلازم القائم بين أبواب  
نحوية .

(ب) عطاء دلالى يرتكز على مراد الشاعر من تلك الكلمات التى حوى معظمها  
أل حيث كان التعريف مطلباً لا يوازيه التكثير فى الدلالة التى يرومها  
البيت .

## التدوير في الوافر

والذى يحسه الشاعر والمتلقى أن في عروض الوافر سكتة واضحة أبرز وجودها ثبات العروض على حد واحد لا يقبل المخالفة في إطار الوزن التام وهو « فعلن » المحولة عن « مفاعل » .

فالتزام عروض توافق الضرب دائما دليل على استقلالية نغم العروض في مقابل نغم القافية ، وهذا ما جعل الإفصاح عن إيقاع عروض الوافر أساسا من أسس تشكيله ؛ ومن ثم ضل التدوير طريقه مع هذا العروض وإن ظهرت ندرة في مساره فإن لها ما يبررها كما كان التبرير قرين تدوير الطويل .

وحول وصف الظاهرة من خلال بحر الوافر نقول :

إن من جملة ما استخدم من الوافر عموما ١٢٦٠٦ بيت كان توزيع الأبيات على النحو الآتي :

( أ ) في العصر الجاهلي :

من جملة ٧٢٢١ بيت استخدم الوافر ١٤٧٥ مرة وهى نسبة تصل إلى الخمس تقريبا لم يدور فيها مرة واحدة مما يبين أن الإفصاح عن نغم عروض الوافر مطلب ، والقارئ للشعر الجاهلي يلاحظ ذلك ، وما معلقة عمرو بن كلثوم التى اتكأت على الإيقاع الشطرى دافعا للتوفز والإثارة

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا  
إلا دليل على ذلك .

وقد بان الوافر واضحا لدى عنترة الذى استخدمه ٤٧٩ مرة بنسبة ٢٧٪ تقريبا وبان بصورة أكبر عند شاعر اعتمد على إيقاعه هو بشر بن أبى خازم الذى استخدمه ٥٠٤ مرة من ٩١٣ بيت ؛ حيث بلغت نسبة استخدامه ٥٥٪ تقريبا ،

وفي ديوان بشر بعض ما قرره الدارسون من آيات دلت على وقوع بشر في عيب الإقواء ؛ ذلك العيب الذي كان بمنأى عن فهمه حين سئل عنه فأجاب وما الإقواء<sup>(٥٤)</sup> .

#### (ب) الأموى والوافر :

وقد استخدم ٢٦٤٤ مرة والاستخدام يوازي ثمن ما استخدم من بحور ، ورغم هذا الكم فلم يدور فيه إلا مرة واحدة لدى جرير الذى كان أكثر شعراء الإحصائية استخداما للوافر حيث مثل ربع احصائيته تقريبا والبحر الثانى فى الاستخدام عنده بعد الطويل .

#### (ج) العباسى والوافر :

وقد استخدم ٥٦٨٣ مرة من مجموع ما استخدم ٥٤٤٠٨ ، وقد بان التدوير ٣١ مرة كان الفاصل أل فى ٢٤ بيتا وقد وضع التدوير بكثرة عند

---

(٥٤) ما أقوى فيه من خلال ديوانه :

(أ) قوله فى قصيدة رقم ١٩ :

ألا تُفدى رُغاء البكر أوساً	بسيط من هجان بأهجر
وسوط كان أهون من قواف	كانَ رعالنَ رعال طير

(ب) قوله فى قصيدة رقم ٢٣ :

عفارشم يرامة فالعلاج	فكبان الحفير إلى إقاع
فَجَنِبْ عُتَيْرَةَ فُلُوات خيم	بها الغزلان والبقر الرناغ

ومنها :

ومن أخرى مثابة تنادى	ألا خلّيعمونا للضياع
وكُلْ غضارة لك من حبيب	لما بك أو هوت به متاع
قليلا والشباب سحلب ربيع	إذا ولي فليس له ارتجاع

(ج) قوله فى قصيدة رقم ٢٧ رويها مرفوع :

بنا عند الحفيظة كيف نحوى	إذا ما شفعها الأمر الفظيغ
عقالنا ونمنع من بليتسا	بكل مهتد ضايف صنيع

البحترى فمن جملة ٩٠٨ بيت من الوافر دور ١٨ مرة والتالى له فى التلويز المعرى ٧ مرات ، ولم يظهر التلويز لى ابن المعتز ولى فراس والتهامى والباهلى وربيعه الرقى .

#### (د) الأندلسى والوافر :

من جملة ١٠١٤٦ بيت استخدم الوافر ٢٧٧ مرة فقط لم يرد فيها تلويز على الإطلاق وكان ابن هانئ مُقلا فى استخدام إيقاع الوافر فلم يرد فى ديوانه البالغ ٤٠٦٢ بيت إلا خمسة أبيات من الوافر .

#### (هـ) المصرى الملوكى والوافر :

ولم يرد الوافر إلا ٩٣٢ مرة من جملة الإحصائية ١٦٧٥٦ بيت وقد ورد التلويز مرة واحدة لى البوصيرى .

#### (و) الشعر الحديث والوافر :

كان الاحتفال به فى الإحصائية قليلا فقد ورد ١٤٧٣ مرة من ٢٥٦٨٨ وقد ورد التلويز مرتين لى الشاعر عزيز أباطه .

وهكذا يبدو أن الوافر ينأى أكثر من الطويل عن ظاهرة التلويز وأن شاعرا واحدا فقط من الإحصائية هو الذى استخدمه بكثرة نسبيا هذا الشاعر هو البحترى .

وقد دلت الندرة كما قلت على أن مطلب الإفصاح عن سكتة العروض في الوافر كان يرومها الشاعر انشادا ويستعذبهما المتلقى استماعا . والجدول التالي يعطى صورة كاملة للظاهرة في الوافر من خلال الإحصاء .

العصر	عدد أبيات الوافر	التوزيع	توزيع حسب الفاصل			
			أل	ص	م	ل
الجاهلي	١٥٩٧	١	١			
الأموي	٢٦٤٤					
العباسي	٥٦٨٣	٣١	٢٤	٢	٣	٢
الأندلسي	٢٧٧					
المصري المملوكي	٩٣٢	١	١			
الحديث	١٤٧٣	٢	٢			
المجموع	١٢٦٠٦	٣٥	٢٨	٢	٣	٢



## آيات من الوافر المدّور في ظلّ النحو والمعنى والإيقاع

- من تدوير الوافر<sup>(٥٥)</sup> يقول جرير ص ١٢ :

إلى عبد العزيز سمّت عيون الرعيّة إن تُخَيّرَت الرّعاءُ

وفي البيت يعتبر تقييد العيون مطلباً دلالياً ، فأى عيون تسمو لعدل العادل عمر ابن عبد العزيز غير عيون رعيته ، فالقيّد مطلب يوجب الاتصال حيث تأتى الدلالة التشكيك وإن لم يرفضها الإيقاع لو قيل : « سمّت عيون » ؛ ومن الواضح إضافة إلى ذلك أن نثرية البيت الواضحة ترفض الإفصاح عن الإيقاع بإيضاح سكتة العروض .

---

(٥٥) في نطاق الحديث عن ظاهرة الخرم في نظام الوافر نجد أن الإحصائية قد افصحت عن جملة آيات هي :

- ورد في ديوان عامر بن الطفيل بيت ص ٩٨ :

يا لهفى على ما ضلّ سعى وسرى في الهواجر ما أقبل

- وقد أكرر الفرزدق كتابه في تلوق الخرم في مطالع قصائده من وروده في الوافر فقد بان لديه تسع مرات هي :

ج ١ ص ١٣٩ :

آب الرّفْدُ وَفَدَ بَنَى فقيم	بِالْأَمِّ مَا تَوُوبُ بِهِ الْوُفُودُ
٢٧٢ : لَوْلَا أَنْ تَقُولَ بَنُو عَدَى	أَلَيْسَتْ أُمُّ حَنْظَلَةَ التَّسَوَارَا
٣٣٠ : كَمْ لَكَ يَا بَنَ دَحْمَةَ مِنْ قَرِيبَ	مَعَ الْقَبَائِنِ يُتَسَبُّ وَالزَّيَارِ
٣٥٥ : جَرَّ الْخَزَائِمَاتِ عَلَى كَلْسِيبَ	جَرِيرَ تَمِّ مَا مَنَعَ الذُّمْلَرَا

ومن ج ٢ ص ٩٥ :

إِنْ يَكْ خَلَمَا مِنْ آلِ كَسْرَى	فَكَسْرَى كَانَ خَيْرًا مِنْ عَقَالِ
١٣٢ : إِنْ تَكْ دَارِمُ الْقَدَمَيْنِ جَعَلَا	تُمَالِيَا فَإِنِّي لَا أَبَالِي
٣٢٧ : كَيْفَ تَقُولُ وَجَدَ بَنَى تَمِيمَ	عَلَى إِذَا لَهُ نَاعٍ نَعْمَانِي

- ومن تلوير الوافر قول أنى العتاهية ص ٢٤ :

بأية حجة احتج يوم الحساب إذا دعيت إلى الحساب  
لا حاجة إلى سكتة العروض ، لأن يوم الحساب مطلب يرومه السؤال  
السابق « بأية حجة » فالوصول إلى ظروف الاحتجاج مطلب يفسر التلوير  
والاتصال .

- ومن تلوير البحتري قوله ص ١٥٨ ج ١ :

أمين الله والمعطى تراث الأمين وصاحب البلد الأمين

فتوالى الأخبار عن طريق العطف والارتكاز على يان قدرة المملوح يوجب  
نطق البيت ككتلة واحدة دون حاجة إلى الإحساس بسكتة العروض .  
ومن الملاحظ نحوياً في غلبة التلوير وافراً أن العلاقات النحوية بين شطرى البيت  
جاءت بين مضاف ومضاف إليه حين أريد تحديد المضاف وتقييده بالتعريف وهذا  
واضح من أبيات البحتري التالية :

ص ١١٧ : بازكى هاشم حسبا وأرضاهم نفساً وأنداهم ميمنا .

ص ١٣٣ : يهون عليه أن يمسي قبيح الشتاء إذا غدا حسن الثياب .

ص ١٥٩ : قدمت ودام عبد الله بلدر الدجى فى ضوئه وحيا الدجون .

ص ٢٣٨ : بأنفاسى ترقى عن دخيل الجوى حتى تعلق فى التراقى .

٣٣٤ : لولا أن تغار بنو كليب لأشركنا غنانة فى الأناب

٣٣٧ : لو جمعوا من الخلان ألفا فقالوا أعطنا بهم أباننا

وهذا البيت موكول بيت بعده بدأ بحرف معنى :

لقلت لهم إذا لفتمونى وكيف أبيع من شرط الضمانا

ومن الملاحظ على الأبيات السابقة :

( أ ) قلة استخدام الحزم فى الوافر إذا ما قيس بالطويل .

( ب ) امتلاك الفرزدق النصب الأوفى .

( ج ) أن جملة ما حزم يسرى مع النسق العام فى تصور الحزم ؛ من أن الأبيات من مقطوعات قصيرة جدا ،  
تعدادها بين بيتين إلى عشرة أبيات ، ولم يخرج عن ذلك إلا قصيدة واحدة هى التى قال الفرزدق فيها :  
جرّ الخنزيرات على كليب ، وأن كماً من الأبيات كبيراً يبدأ بشرط أو استفهام / لولا ، لو ، إن ، كم ،  
كيف ؛ أما قضية الإلباس فلا ورود لها فى حق وزن الوافر .

- وقد دور المتنبي مرة واحدة هي قوله ص ٧٤ :

إذا كان الشباب السكر والشيب همّا فالحياة هي الحمام

فالحياة تكون موتاً شريطة كون الهم منوطاً بشئائيتين هما الشباب السكر والشيب ، والارتكاز على واحدة منهما فقط دون الأخرى لا يحقق مرام الشاعر دلاليًا ؛ من هنا أضحي نطق جملة الشرط دفعة واحدة دون اعتماد على فصل العروض مطلبًا .

- ومن تلوير المعري قوله ص ٨٧ من سقط الزند :

وإنّ من الصراة إلى مجر الفرات إلى فوق مسترادا

لو كان لاسم إن ( مسترادا ) أن يتقدم لكان للدلالة أن نكتفى بخبر من الأخبار تسكت عليه ؛ لكن تأخير الاسم ورصد المجرورات أولاً يلزم المنشد نطق البيت دفعة كي يصل بالمجرورات إلى بؤرة البيت وقمة دلالة اسم إن .

- وحين دور البوصري قال :

وقال القبط إنهم بمصر الملوك ومن سواهم غاصبونا

ومقول القول لا بد أن يكتمل جملة دلاليًا ، فما الذي قاله القبط ؟ هل قالوا إنهم بمصر ، أم أنهم بمصر الملوك ، والدلالة تسرى مع تحقيق القول الثاني لا الأول وفي إرادته تسليم بالتلوير .

- ومن تلوير عزيز أباظه قوله ص ١٤٩ :

كتابك شكر نعمته وهذا الذي أولى من التوفيق أجراً

وقد كادت الإشارة المرتبطة بالموصول أن تكون في عرف الشعراء الكلاسيكين تعبيراً اصطلاحياً ؛ أي مركباً صيغياً ، فتركيب ( هذا الذي ) يذكرنا بقول الفرزدق :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحلّ والحرم

والارتباط قائم أيضا من كون المشار إليه قرين الإشارة ؛ حيث لا يمكن أن نشير إلى شيء مستخدمين اسم الإشارة ساكتين بعده ثم آتينَ بالمشار إليه ؛ إذلا يقبل الإنشاد النطقى هذا .

## التدوير في البسيط

من البحور التي ندر التدوير فيها أيضا وقد كان جملة ما أفصحت عنه الإحصائية من استخدام للبسيط في كل العصور ١٢١٢٠ مرة توزعت على النحو الآتي : استخدام التدوير في العصر الجاهلي ٨٨٦ مرة دور فيها أربع مرات لدى عنترة والخنساء وقد كانت الخنساء أكثر من استخدام البسيط فقد بلغ قرابة ربع ديوانها .

وفي العصر الأموي لم يرد التدوير مرة رغم أن المستخدم كان ٢٤٦٨ بيت وقد كان الأخطل صاحب النصيب الأوفر في استخدام البسيط فقد بلغ أيضا ربع ديوانه ؛ أي حوالي ٦٢٦ بيت من ٢٥٩٨ بيت .

وفي العباسي استخدام البسيط ٨٠٩٢ مرة ، وكان التدوير باديا في ٣٩ بيتا امتلك الباحث منها عددا لا بأس به رغم قلة استخدامه للبسيط بالنسبة إلى غيره من الشعراء فأكثر الشعراء استخداما له كان المعري الذي بلغت نسبة استخدامه للبسيط حوالي ٢٠٪ من مجموع ديوانه سقط الزند واللزوميات ٢٥٨٥ بيت من ١٣٢٢٠ بيت .

وكان كم استخدام البسيط في العصر الأندلسي ٨٠٥ بيت ، وهي نسبة توازي ٨٪ من جملة الإحصائية ، وقد ورد التدوير ٧ مرات كلها لابن هانيء الأندلسي .

وقد ورد البسيط بكثرة في إحصائية العصر المملوكي فاقت كل العصور فمن جملة ١٦٧٥٦ بيت استخدم البسيط ٣٤٥٦ وقد ظهر التدوير تسع مرات كان نصيب البوصيري منها سبعة أبيات .

أما العصر الحديث فقد كان كم المستخدم من البسيط ٢٣٩٥ بان التدوير في ست مرات وقد التصق التدوير بما استخدمه الشاعر عزيز أباظه الذي مثل البسيط عنده الرتبة الثانية بعد الخفيف .

والجدول التالى يوضح أمر التدوير من خلال استقراء احصائيته :

العصور	عدد الآيات	التدوير	نوع الفاصل			
			أل	ص	م	ل
الجاهلى	٨٨٦	٤	١	٣		
الأمرى	٢٤٨٦					
العباسى	٢٠٩٢	٣٩	٢٢	١٣	٤	
الأندلسى	٨٠٥	٧	٥	١	١	
المصرى المملوكى	٣٤٥٦	٩	٦	٢		١
الحديث	٢٣٨٥	٦	٥	١		
المجموع	١٢١٢٠	٦٥	٣٩	٢٠	٥	١

### نماذج من تدوير البسيط قراءتها بنحويا ودلاليا

- من نماذج تدوير البسيط ما ورد لدى عنتره ص ١٠ :

لى النفوس وللطير اللحوم وللوحش العظام وللخيالة السلب  
 قسمة أرادها عنتره حيث خص المشاركين فى القتال بأمر ، فالنفوس أضحت له  
 قتلا وتنكيلا ، ولحوم القتلى حق الطيور الكاسرة ، والعظام الباقية نصيب الوحوش إذا  
 ما أقبل ليل وحل ظلام ، والأسلاب غنيمة الفرسان ، فالقسمة الإنشادية إن حق  
 لها أن توجد عليها أن تصل كل شىء بحقه ؛ ومن ثم فلاحق لسكتة العروض والحق  
 للتدوير إن لم يرتض المنشد السكت على كل نصيب .

- ومن تدوير الخنساء التى دوّرت ثلاث مرات وكلها آيات يتضح فيها  
 أمر الاتصال . فالعد المتلاحق لصفات من بكته الخنساء وهو صخر أوجب  
 أن يكون البيت لاهنا لا يعرف طريق القطع والسكت فالاسترسال قائم لأن

المكارم لا يقطع سبيلها قاطع . تقول ص ٩٣ :

آبى الهضيمة آتٍ بالعظيمة متلاف الكريمة لا نكس ولا وإن  
حامى الحقيقة بسال الوديقة معتاق الوسيقة جلد غير ثنيان

وشبه بهما البيت الذى يعدد مكارم صخر باستخدام العطف ، فالبيت  
يحوى شقين متوازيين لابد من نطق كل واحد منهما دون انفصال :  
يحمى الصحاب إذا حد الضراب ويكفى القائلين إذا ما كئل الهانى  
فالقسمة فى البيت تحددت باكتمال حق كل شرط ؛ ومن هنا ساغ التلويز .

- ومن تلويز أى العتاهية قوله ص ١٩٧ :

يامن يموت غدا ماذا اعتددت لكرب الموت يوم غواشيه وأهواله  
فالوقفة بعد أسلوب النداء ( يا من يموت غدا ) تجعل الجملة الاستفهامية  
الموجهة إلى النادى غير قابلة للتقسيم دلاليا ( ماذا اعتددت لكرب الموت يوم غواشيه  
وأهواله ) .

- ومن تلويز أى تمام قول ص ١٣٣ :

هو الهمام هو الموت المريح هو الخنف الوحى هو الصمصامة الذكر  
وكل جملة وصف بها المملوح قابلة لأن يوقف عليها ، وقد بانت أل فى نطق  
البيت ركيزة ضغط فى تتابع الجملة إنشاديا ونطقيا ( هول همالم % هول موت المريح /  
هول .. ) .

- ومن تلويز البحتري قوله ص ٢٦ جا :

ما نسأل الله إلا أن تلوم لك النعماء فينا وأن تبقى لنا أبدا  
فالحديث عن اللوم خاص بالنعمة التى أضحت مطلبا حتميا من خلال  
سؤال محصور بما وإلا ، ومن هنا لم يعد ممكنا وضع اللوم فى جانب والنعمة فى  
جانب آخر .

- وفي قوله ص ٢٠٧ ج ٢ .

غايات آمالنا القصوى وعدتنا التلى لأقرب ما نرجو وأبعده  
فالغايات قد اتصلت بأمور تفضي الوصف معها محققا المثال الكامل ،  
فالآمل قيدت بالقصوى ؛ ومن هنا كان ارتباط العدة بالمثل مطلبيا يؤكد ، لا تنصل  
الطبقى لا الفصم والقطع .

- ومن تلوير المتنبى الذى أضحت صورته شكلا دلاليا غالبا عليه  
وبخاصة فى البحور التى ينلر فيها التلوير . يقول ص ١٣٣ :

العارض الهتن بن العارض الهتن ابن العارض الهتن  
فقد خرج المتنبى من نطاق التوكيد اللفظى الذى زاد حد تكراره عن ألف  
الاستعمار بتكاء باستخدام كلمة ( ابن ) حتى يكون وجودها دليلا على تعدد صفات  
لا مؤكدات ؛ لكن التوالى المستمر من خلال صيغة شكلية واحدة يوحى  
بأن التالى والاتصال هو الأصل لإنشاديا . فالييت كتلة واحدة لا فصم يوضح  
سكتة العروض فيه .

- ومن تلوير المعرى فى اللزوميات ج ١ قوله ص ٥٦ :

لو إته فى الثريا والسماك أو الشعرى العبور أو الشعرى القميضاء  
فمع عدم وجود الجواب فى البيت فإن اكتمال الشرط بكل ما تعلق به يعتبر  
اتصاله النطقى مطلبيا .

- ومن ذلك قوله ج ١ ص ٢٣٣ :

لحظ العيون وأهواء النفوس وأهواء الشفاه إلى لثم وتقبيل  
لم يوضح مبتدأ مركبا واحدا ، وإنما عدة مركبات اتسقت وتلازمت من  
خلال العطف وتماهى ينهى سكتة العروض ويوجب التلوير ، ولو كان للخبر « إلى  
لثم وتقبيل » أن يرتد إلى كل مركب من المركبات السابقة ؛ لأضحى النطقى موجبا  
سكتة غير سكتة العروض ؛ لأن العلاقة سوف تكون :

لحظ العيون إلى لثم وتقبيل  
أهواء النفوس إلى لثم وتقبيل .. السخ



- ومن تلوير ابن هانيء الذى امتلك التدوير وحده فى إحصائية العصر الأندلسى والذى يذكرنا تدويره بإحساس المتنبى فى جل ما دور فيه . يقول ص ٢٣٦ ملورا فى ثلاثة أبيات متتالية :

والمشرقة والخرصان والجحف المنضود والقلب الموصوف والخلق  
والماء والروض ملتف الحقائق والسامى المشيد والحكومة السُّحُقُ  
وسؤدد الدهر والدنيا العريضة والأرض البسيطة والدأماء والأفُقُ  
أية دلالة هنا توجب إيضاح سكتات العروض ! إن الاسترسال النثرى  
الذى لم يظهر إيقاعه إلا صدى القافية يثبت أنه لا سبيل إلى حشد المعطوفات هنا  
إلا قبول التدوير .

- ومن تلوير البوصيرى قوله ص ٢٤٠ :

محمد سيد الكونين والثقلين والفريقين من عُرب ومن عجم  
ولن ينطق المنشد اسم المملوح عليه الصلاة والسلام دون أن يوالى كل  
ما اتصل به من صفات وأخبار تؤكد عموم سيادته واصطفائه ، وعموم السيادة  
فيما أحسب تقتضى الوحدة والاتصال لا القطع والانفصام .

- ومن قوله ملورا ص ٢٧٣ :

ما أعدم الله موجودا وأوجد معلوما صلاةً دواما ليس تنحصر  
والمقابلة فى دلالة البيت تقتضى اتصال المتقابلين إنشاديا « ما أعدم الله  
موجودا وأوجد معلوما » ، ففيهما معا قلرة شمول الخلق للمولى عز وجل .

- ومن تلوير ابن نباته قوله ص ٩٣ :

يا حبّذا قلم التصريف مع قلم الإنشاد من سابق فى الطرس هملاح  
فالخصوص بالمدح فى البيت له معية يصاحبها تتصل به ولا ينقطع عنها . فالاتصال  
مطلب فى قوله « يا حبّذا قلم التصريف مع قلم الإنشاد » .

- ومن نماذج تلوير عزيز أباطه وهو الذى امتلك التدوير فى إحصائية  
الشعر الحديث قوله ص ١٢٩ :

حامى الذمار عزيز الجار ممتع الأمصار مستلب الأغلاق والنشب  
والأخبار متلاحقة كل منها مركب إضافي لا بد من اكتمال جزأيه نطقا ؛  
ومن ثم يضيع إحساس الوقف في الشطر ويصبح التدوير مطلبا انشاديا .

- ومن التدوير لديه أيضا قوله ص ١٨٩ :

لبنان أين عليل من نسائمه النشوى وأين حبيب من دساكره .  
وكل سؤال حواه البيت جملة مستقلة أو قيمة تبث الشجن في إحساس  
الشاعر وتهيج ذكرى لبنان لديه . أين عليل من نسائمه النشوى وأين حبيب من  
دساكره !

فالفصم في حدود السؤال فصم لإحساس الشاعر ؛ ومن هنا ورد التدوير  
موردا طبيعيا وأصبح الحفاظ على وحدة الدلالة والإحساس أولى من الحفاظ  
على سكتة العروض والإيقاع .

## التدوير في بحر الكامل

من البحور التي ينلر فيها وجود التدوير ، فمن جملة ما استخدم من الكامل في الإحصائيات والبالغ ٢٥٣٨٥ بيت ظهر التدوير ٢٦٦ مرة ؛ أى أن ما دور وصلت نسبته إلى ١٪ مما استخدم في الكامل وهى نسبة أكبر مما نسب إلى الطويل أو الوافر أو البسيط .

وفي نطاق البحث عن الظاهرة في عصورها نقول إن الأبيات الواردة كاملا في العصر الجاهلي عددها ٩١١ بيت .ورد التدوير فيها ثلاث مرات ، وأكثر من استخدم بحر الكامل في هذا العصر عنترة الذى استخدم الكامل ٥٢٩ مرة من جملة ديوانه البالغ ١٧٦٤ بيت ؛ أى أن الكامل يصل استخدامه إلى ٣٠٪ تقريبا .

وكان جملة ما استخدم في العصر الأموى من الكامل ٣٣٦٤ بيت من جملة ١٩٦٣٧ بيت ، وهى نسبة ليست بالقليلة تصل بالبحر إلى <sup>١٧</sup>٪ تقريبا وأكثر شاعر استخدم الكامل في ديوانه جرير الذى استخدمه بنسبة ٢٤,٥٪ تقريبا ، ولم يلور في الكامل إلا مرة واحدة لدى عمر بن أبى ربيعة ، ولعل ضياع التدوير لدى جرير والفرزدق والأخطل أن البحر لديهم شاع في نقائضهم التي اشتهروا بها ، وهى قصائد يكتب فيها الشاعر واعيا موجها قدرة إبداعه إلى نموذج مقابل عليه أن يوازيه إيقاعيا وبجافيه دلالة . فالجملة في إبداع هؤلاء الشعراء تأتى صدى لجملة ، والوحدة الإيقاعية مرهونة بنموذج سابق تسير سيره ؛ فالصحوة القائمة عند الصوغ حدث بالشاعر إلى أن يخرج نموذجه واضح الأركان عروضاً وقافية ؛ بالإضافة إلى أن مطلب المجاهرة والإعلان والمفاخرة أوجبت عند إنشاد هذه القصائد أن تفصح عن الإيقاع ؛ لأنها أضحت مجال حفظ وترديد ، والارتكاز على مطلب الفخر ومطلب الهجو يروم المجاهرة بالصوت ولا سبيل للإفصاح عن المجاهرة وبيانها إلا بتوضيح اركان الإيقاع والإفصاح عنه .

وبلغت جملة ما استخدم من أبيات جرت على الكامل في العصر العباسي ١٠٠٤٢ بيت أى حوالى ٢٠ ٪ مما استخدم من محور وهى نسبة كبيرة بان التدوير من خلالها ١٥٩ مرة وكان النصيب الأوفى فيها للمعري والبحترى وأبى العتاهية .

ووصلت أبيات الكامل في العصر الأندلسي ٢٨٧٦ بيت ، وهى نسبة تصل إلى ٢٥ ٪ مما استخدم من محور فى هذه الفترة ، وقد كثر التدوير نسبيا بحسب ما استخدم من أبيات للكامل فقد دور ٣٤ مرة وكان صاحب النصيب الأوفى لدى ابن هانئ الأندلسي الذى كان الكامل وزنه الإيقاعى المفضل ؛ فقد استخدمه ١٤٨٠ مرة من جملة ما استخدم ٤٠٦٢ بيت ، وقد دور ٢٨ مرة وحده .

وكان جملة ما استخدم من كامل فى العصر المصرى المملوكى ٣٢٣٢ وهى أبيات تجعل نسبة الكامل حوالى ٢٠ ٪ مى احصائية الفترة ، وقد بلغ التدوير فيها ٢٤ مرة ، وقد تساوى فى النسج عليه ابن نباتة والبوصيرى مع اختلاف مذاقيهما .

أما جملة ما استخدم من أبيات فى الشعر الحديث من الكامل فقد بلغ ٤٩٦٠ بيت وهى نسبة أقل من الخمس بقليل وقد بان التدوير ٤٥ مرة وأكثر من دور فى احصائية العصر الحديث شاعران هما إبراهيم ناجى وعزيز أباظه ؛ ومع أن أمير الشعراء اتمس الكامل سيد إيقاعه حيث ورد لديه ٢٩١١ مرة والبحر التالى له وهو الخفيف استخدم ١١٤٨ مرة وهذا يثبت كبر الفرق - مع هذا التكثيف فى استخدام الكامل لدى شوقى لم يلور إلا خمس مرات ؛ على حين أن شاعرا مثل عزيز أباظه دور ٢٠ مرة . والجدول التالى يورد توزيعا لظاهرة التدوير من خلال وزن الكامل مبينا نوع الفاصل .

نوع الفاصل				التدوير	عدد الآيات	العصر
ل	م	ص	أل			
		١	٢	٣	٩١١	الجاهلي
			١	١	٣٣٦٤	الأموي
٣	٢٥	٣٢	٩٦	١٥٩	١٠٠٤٢	العباسي
٢	٧	٦	١٩	٣٤	٢٨٧٦	الأندلسي
٣		٢	١٩	٢٤	٣٢٣٢	المصري المملوكي
٢	٧	١٨	١٨	٤٥	٤٩٦٠	الحديث
١٠	٣٩	٥٩	١٥٥	٢٦٦	٢٥٣٨٥	المجموع

### نماذج من تدوير الكامل في ظل قراءة نحوية ودلالية

- حين يقول عنتره ص ١١٧ :

وكأنما ينأى بجانب دفها الوحش من هزج العشي مؤوم  
نلاحظ تأخر الفاعل ( مؤوم ) عن عامله ( ينأى ) ، ولن يتحقق ذلك ؛  
أى الاحساس بالنأى دون إنشاد البيت متصلاً ، ولعل اكتمال الصورة الشعرية  
المؤداة من خلال أداة التشبيه ( كأن ) تلزم الناطق باكتمال رسمها ؛ أى باتصال  
علاقات مكوناتها .

وقد كان لتكرار كلمة « الوحش » أن يسلم إلى إيضاح سكتة العروض  
إنشادياً ؛ لكن الدلالة وقتها سوف تغير تماماً ما يُراد من البيت ، فالنطوق وقتها  
مع بعض تغييرات :

وكأنما ينأى بجانب دفها وحش من الهزج العشي مؤوم

وهنا تصبح « وحش » فاعلا ، ومؤوم صفة ، وهذا ما يخالف علاقات البيت نحويا وداليا .

- وحين استخدم أبو العتاهية الكامل دور ٣٨ مرة من جملة ٨٣١ بيت ، والنسبة ملحوظة ، ومن نماذج ما دور لديه يبين أن الاتصال النحوى آت بين المعطوفات المتتالية ، والتي توجب الاتصال النطقى وتنفى وضوح الإيقاع الشطرى ، من ذلك قوله ص ٨ :

دار الفجائع والهموم ودار البؤس والأحزان والشكوى  
ص ١١ :

وذو المنابر والعساكر والدساكر والمحاضر والمدائن والقصرى  
وذو المراكب والكتائب والتجائب والمراتب والمناصب فى العلى  
ص ٣٧ :

وأما ورب البيت ذى الأستار والمسعى وزمزم والهدايا المشعرات  
أين الملوك ذوو العساكر والمنابر والدساكر والقصور المشرفات  
والملهيات فمن لها والغايات الرائحات من الجياد الصافيات  
ص ١٦٧ :

يوم النوازل والزلازل والحوامل فيه إذ يقلفن بالأحمال  
يوم التغابن والتباين والتنازل والأمور عظيمة الأهوال  
وما أظن ناطقا يبغي تكثيف الأشياء وتكثيرها يروم قسمة الآيات إلى  
أشطر مفصحا عن سكتة العروض ، فالمتشد ناطق للآيات دون إحساس  
بالشطر ؛ فالمعطوفات قد ازدحمت واحتشدت على قريضة مهدعها ، ولا بيان  
للازدحام إلا باللهت وراءها حتى ولو ضاق بها التنفس .

- ومن تلويده أيضا قوله ص ١٣٤ :

والناس بين منسلم ربح الزمان وبين من يمضى ومن خسر الجزع

. تتجسّد صورة الناس تنطوي لَمْ أنواعهم ، وإن وُحِدَت سَكَنَةُ إِنْشَادِيَّةٍ  
عِندَهَا حِسٌّ نَعْرُوضٌ . وَهَذَا انْتِقَاسٌ الثَّلَاثِي الَّذِي يُوَضِّحُ النَّاسَ عَلَى نَحْوِ :

الناس بين مسم ربح الزمان

الناس بين من ينضى

الناس بين من خسر الجزع

ولأنّ البينية لا تكون في شيء واحد وجب اتصال هذه الأنواع نطقياً .

- وحين يقول ص ١٥٣ :

يا بن آدم كيف ترجو أن يكون الرأي رأيك والفعال فعالك  
فإن السكّنة الإنشادية الملحوظة بعد المنادى تقتضي أن يكون السؤال  
وراءها كتلة نطقية واحدة ( كيف ترجو أن يكون الرأي رأيك ) .

- ومن تدوير الكامل لدى أي تمام قوله ص ٢٩٣ :

يسمى بك السفاح والمنصور والمهدى والمعصوم والمأمون  
نجد أن التابع الدلالي للمسميات لا يمكن قطعه بوقفة العروض ؛ إذ  
السموّ حاصل بمراجعة ترتيب تاريخي أفصحت عنه دلالة البيت ، فالسمو من  
لسفاح حتى المأمون حاصل دون انقطاع ، سلافة من الخلفاء حباها السمو  
وشملها وأصبح سمة من سماتها ؛ ومن هنا كان على منشد البيت أن يتجنب  
الإفصاح عن سكّنة العروض كي يتم اسم الخليفة بالتالي له .

- ومن تدوير البحترى الذي أكثر من الكامل وأكثر منه قوله ص

٢٠٤ ج ١ :

أحكمت ما دبّرت بالتقريب والتبديد والتصعيب والتسهيل  
والوصلة في نطق البيت قائمة لأن إحكام التدوير لم يتم من خلال متبوع  
واحد وقد أحكمت المقابلات الضدية هذا الاتصال فالتقريب يلاحقه التبديد ،  
والتصعيب يروم مجيء التسهيل .

- وقد وضح أمر التقسيم من خلال استقلال جمل معطوفة لديه إنشاديا ،  
أو من إمكان اتصالها معا ، دون فصم الجملة الواحدة داخليا ، وقد اتضح هذا من  
قوله ص ٣٩١ :

وجوادها ابن جوادها وشريفها ابن شريفها ونيلها ابن نيلها  
وقوله ص ٤١٧ ج ٢ :

ورحلت أيمن مرحل وقدمت أسعد مقدم ودخلت أيمن مدخل

- ومن تلوير المتنبي في الكامل وهو تلوير يجعل الاسترسال النطقى  
مطلبا ؛ حيث الأوصاف تترى وتتعاقب دون انقطاع بوجود أداة العطف تارة  
أو إسقاطها تارة أخرى ، وهذا يوحى بقدرة تكثيف توهم المتلقى أنتهاء الصفات  
كلها بالموصوف فلاصفة أخرى منسية ، وها هي الآيات التالية تؤكد ذلك :  
يقول ص ٨٨ :

الحازم اليفظ الأغر العالم الفطن الألد الأرحم الأورعا  
الكاتب اللبق الخطيب الواهب الندس اللبيب الهزرى المصقعا

وص ٨٠ :

الناعمات القائلات الحيات المبديات من الدلال غرائب

وص ١٤٥ :

وترى المروءة والفتوة والأبوة في كل مليحة ضرائها

وص ١٣٩ :

للمشى فيه وللشباب وللبحار وللأسود وللرياح سائل  
ولديه ملعقيان والأدب المفاد وملحياة وملهمات مناهل

وما أعتقد أن الذى تخلص من الساكنين بحذف نون حرف الجر ( مِنْ )  
جاعلا صورة حرف الجر على صوت واحد فى البيت الأخير يرى أن سكت  
العروض مطلب داخلى فقد اتساحت حدود الكلمات وامتزجت داخل البيت كى  
ينطق دفعة واحدة باسترسال دون قطع .



- ومن تدوير المعرى وقد دور ٤١ مرة من جملة ١٦٢٦ بيت قوله  
في ص ١٦٢ من اللزوميات ج ١ :

وإذا رجعت إلى النهى فلنوا هب الأيام غير مؤمل رجعاتها  
فحين يراد تحديد علاقات الشرط يأتي الإنشاد ممثلاً لذلك على أساس نطق  
الأداة مع جملة الشرط تعقبها سكتة خفيفة تبيح ورود الجواب بعد ذلك متصلاً  
غير منقطع مما يزيل حق العروض فاللنطوق مقسم على نحو :

وإذا رجعت إلى النهى - فلنوا هب الأيام غير مؤمل رجعاتها  
ولعل ورود الفاء في حق الجواب توجب الإسراع في النطق لا الإبطاء .  
وقد كثرت لدى المعرى متضامات نحوية أوحت بالاتصال من قبيل  
المضاف والمضاف إليه والتابع والمتبوع والجار والمجرور . من ذلك قوله  
في اللزوميات ج ٢ ص ٢٤٤

أعنى الخلاص من السقام وصورة القمر المنير إلى هلال نازل  
وأرحت أولادى فهم في نعمة العدم التي فضلت نعيم العاجل  
وص ٢٤٥ :

لا تأسفن حواجل الغربان والفتيان كلهم بقيد حاجل  
وص ٢٤٣ :

وتصدفت بالخيط ثم هوت إلى الحمراء فاعتصمت بخيط الغازل  
وكذلك تدويره ص ١٥٠ من سقط الزند :

الطاهر الآباء والأبناء والأثواب والآراب والألاف  
فالتابع بالعطف في هذا البيت يؤكد الاتصال ؛ لأن الطهارة أمرها موكول  
بهذه المعطوفات كلها لا بواحد فقط منها .

- ومن تدوير التهامي وهو ليس ببعيد عن تدوير المتنبي من تلاحق  
الصفات معطوفة قوله ص ٥٨ :

أهل الفصاحة والصباحة والرجاحة والسماحة والكلام المعرب  
وقوله ص ٣٢٣ :

ومهذب الأقوال والأفعال والأحوال والآباء والأعمام  
- وشبه بذلك أيضا ما قام به ابن هانيء الأندلسي الذي دور ٢٨ مرة ،  
والذي يلاحظ على التدوير عنده دلالة على تكثيف الصفات للملوح  
أو الموصوف . فابن هانيء يقول ص ١٣ :

هذا الأعسر الأزهر المتألق المتدفق المتبلج الوضاء  
وص ١٤ :

والكن والفصحاء والبعداء والقرباء والخصماء والشهداء  
وص ١٥ :

الطائرات السابحات السابحات الناجيات إذا استحث نجاء  
وص ١٥٠ :

والوحى والتأويل والتحریم والتحليل لا خلف ولا انكار  
وص ١٥١ :

والدر والظلمان والدؤبان والغزلان حتى خزق وفرار  
وص ٣٤٩ :

أهل الأصالة والنباهة والفصاحة والنهى والفهم والإفهام  
- ومن تدويره ما كان التقطيع الداخلى أساس إظهار الوقفة بعيدا  
عن مساحة العروض كقوله ص ٥٨ :

فكأن هنا عاشق وكأن ذاك معشوق وكأن ذاك رقيب

فالوحدات النطقية ثلاثية توزعت إنشاديا على أساس من البدء بالمشار إليه  
القريب وهو العاشق ثم المشارين إليهما الممثلين للبعد وهما المعشوق والرقيب ، وقد  
تمت الوحدات علاقة الحب بهذا الوجود الثلاثى العاشق والمعشوق والرقيب ،

وهى أمور يتم بجمعها صورة الحب .

- ومن تلوير ابن نباتة قوله ص ٢٠ :

الجود ملء مطامع والعلم ملء مسامع والعزم ملء قلوب  
فعلاقة التعريفات وهى علاقة حلود تقسم البيت إنشاديا قسمة تبتعد  
عن العروض وكذلك بيته الذى يقول فيه ص ٢٧ :

فاليث يدعى عامرا والمجد يدعى ثابتا والمال يدعى السائبا  
- وما أظن القطع للوصول بالبيت إلى ذكر المسمى تفصيلا أمرا واردا  
فالتلوير مطلب فى قوله ص ٣٣١ :

الناصر بن الناصر بن قلاون المنصور جانس نصرة أسلافه  
- وقد جعل ابن نباتة التلوير سبيلا لتلاعب لفظى كان التلوير سبيلا إليه  
فهو حين يقول ص ٤٢٩ :

بمقامك المرفوع يخفض ذنبنا المنصوب إن رجاءنا المجزوم  
فلا ارتكاز على عروض لأن الكلمات التى ورى بها تحتاج أن توضع  
فى مقام نظمى واحد فالمرفوع فى نطاق الخفض والمنصوب والمجزوم أمر واحد .  
- ومن تلوير شوقى أمير الشعراء رغم قلته وهى قلة لعلها تذكرنا بهاتف  
المتنبى والمعرى - قوله مواليا بين المعطوفات مسترسلا فى نطق البيت ص ٢٥  
ج ٢ :

فيها من البُرْدَى والمزمور والتوراة والفرقان والإصحاح  
وقوله ص ٣٨ :

المشترى من الله بالأبنساء والأزواج والأموال والأعمار  
وحين دور إبراهيم ناجى وهو من الشعراء المحدثين الذين احتفوا بالكامل  
تاما ومجزوءا قال فى ص ١٠٢ :

ويرى الحياة الحب والحب الحياة هما شعار العيش أى شعار

والرؤية المتعادلة تصل ما بين نطق الشيء ومعكوسه .

- وفي قوله ص ١٨١ حيث يبغي وصف علاقة السجن وتركيز الدلالة على ما به من شقاء يقول :

السجن مثل الأسر مثل النفي مثل القتل تلك قضية استشهاد  
وكأنى بناجى يلزم منشده الاتصال قائلا :

السجن كل شيء فظيع متصور ، ليكن مثل ما يكون فإن صعوبته تهاوى  
وتصغر أمام قضية الاستشهاد .

- ومن تلوير عزيز أباطه قوله ص ٤٢ :

هذا ابن خلدون تشرب منك ما استقت العوالم عنه وفي ظمأ  
وفي قوله ما كان للموصول ( ما ) أن يوضع في شطر وتبقى صلتها موزعة  
بين شطرين فالاتصال مطلب لديه ينفي إيضاح العروض .

- ومن وجوب التقسيم على خلاف قسمة العروض قوله ص ٤٤ :

العلم أنت معينه ، والشرع أنت عرينه ، والسحرة الغراء  
ولعل الدلالة جاءت حاكمة لتلويره حين قال ص ٢٣٣ :

ما بالوعيد ولا النشيد ولا الشعارات الزوائف يسترد الضائع  
فالأمر التي لا يسترد بها ضائع تتوالى على لسان الشاعر والمنشد والمتلقى  
دون انقطاع .



## التدوير في السريع

مع قلة التدوير فيه إلا أن النسبة في الإحصائية فاقت البحور السابقة فمن جملة ٤٤٦٩ بيت استخدم في السريع ورد التدوير ١١٧ مرة ؛ أى أن النسبة وصلت ٢,٦٪ تقريبا .

وفي نطاق إحصائية العصر الجاهلي دور ١٥ مرة من جملة ١٨٤ بيت ، وقد كان للأعشى النصيب الأوفى من هذا التدوير حيث دور ١٤ مرة ، وفي العصر الأموي دور مرتان من جملة ٧٤ بيتا ، وخص التدوير عمر بن أبى ربيعة . وفي العصر العباسي الذي استخدم فيه السريع ١٨٢٠ مرة ورد التدوير ٧٦ مرة كان للمعري نصيب كبير منها وصل إلى ٥٢ مرة ، وقد دور في الأندلسي ٧ مرات من جملة ٣٠١ بيت ، وفي المصري المملوكي ١٢ مرة من ٩٧٥ بيت ، ونذر التدوير في الحديث فمن جملة ١١١٥ بيت دور خمس مرات فقط والجدول التالي يوضح ذلك مينا نوع الفاصل :

العصر	عدد الأبيات	التدوير	نوع الفاصل			
			أل	ص	م	ل
الجاهلي	١٨٤	١٥	٩	٢	٢	
الأموي	٧٤	٢	٢			
العباسي	١٨٢٠	٧٦	٦٠	١٠	٣	٣
الأندلسي	٣٠١	٧	٤	٢	١	
المصري المملوكي	٩٧٥	١٢	١١	١		
الحديث	١١١٥	٥	٤		١	
المجموع	٤٤٦٩	١١٧	٩٠	١٥	٧	٣

## نماذج من تدوير السريع في ظل قراءة نحوية دلالية

- من نماذج التدوير تدوير النابغة الذي لم يدور في البحور الثامنة إلا في بيت واحد هو بيت السريع الذي يقول فيه : ص ٧٤ :

للحارث الأكبر والحارث الأصغر والأعرج خير الأنام  
ولا مبرر للفواصل إنشاديا ؛ لأن تتالي المعطوفات التي يصور جمعها شكل  
المبتدأ يفرض الوصل لا الفصل .

- ومن تدوير الأعشى الذي استأثر بأبيات التدوير في العصر الجاهلي قوله  
في قصيدة واحدة من السريع ورد فيها كل ما لديه من تدوير :

السارقات الطرف من ظعن الحى ورقمّ دونها وكلل  
فهن مخزوف النواصف مسروق البغام شادن أكحل  
رخصّ أحسم المقتلين ضعيف المنكبين للعناق رجل ..  
وتلاحق الصفات في الأبيات بما يتعلق بها جعل سكتة القافية محل الراحة  
مما ضيع سكتة العروض إنشاديا .

- وقد دور عمر بن أبي ربيعة مرتين من قصيدة واحدة ص ١٦٣ قال  
فيها :

إيّاى لا إيّاكما هيّج المنزل للشوق فلا تعجلا  
إن كنتما خلوين من حاجتى اليوم فإنّ الحق أن تُحملا  
فالتعريف مطلب دلالي لكلمتى المنزل واليوم ؛ إذ الهياج لمنزل معهود ،  
والحاجة ليست مطلقة الزمان ؛ وإنما هى قيد زمان محدود .

- ومن تدوير أبى تمام قوله :

نوح بن عمرو بن حوى بن عمر بن حوى بن الفتى مانع

فتتالى الأسماء لتوضيح المسمى لم يبع قطعاً ولا سكناً فالنطق الإنشادي يصل الأعلام المجرورة المسبوقة بـ **اين** .

- ومن تلوير البحتري في السريع قوله ص ١٢٠ ج ١ :

قد أسخط الله بإعزازه الدنيا وأرضاهما بإذلاله  
حين بدأ البيت دلاليا بتأكيد قدرة المولى اتصل الإسقاط بالعز ؛ مع اعتبار  
علاقة الضدية وهي الرضا بالإذلال . فحد المقابلة يوجب الاتصال الإنشادي .

- ومن تلوير المعري قوله ص ٣٦٩ ج ١ من اللزوميات :

الليل والإصباح والقيظ والإبراد والمنزل المقبرة  
فتوالى المعطوفات أوجبت الاتصال نحوياً ؛ حيث الأسماء السابقة ترتبط معاً  
بحكم المسند إليه الذي يحتاج إلى مسند بإد في كلمة ( المقبرة ) التي جاءت في حيز  
الخبر . والاتصال منقطع بين هذا البيت والبيت السابق عليه الذي يمثل مطلع  
القصيدة :

ما لي بما يغد الردى مخيره قد أدمت الأنف هذى البره

ولو كان بين البيتين اتصال لقال : والليل والإصباح ... والدلالة توحى  
بالاتصال في حق البيت الثاني لأن الحديث عن الردى والهلاك في المطلع جعل  
المعالم الكونية والخاصة في البيت الثاني أمراً موحشاً مفزعاً أجمل لدى الشاعر  
في صورة المقبرة . فشمول المعالم يوجب التوالى النطقى لها .

- ومن تلويره ص ٤٢٦ من اللزوميات الجزء الأول أيضاً :

شرفنى الله ولا آمل الجنة بل عتقنا من النار  
وقد يضيع التلويز بتكثير ( الجنة ) وإشباع كلمة ( آمل ) ؛ لكن الدلالة  
التي وضحت المقاصه بين ضدين هما الجنة والنار أوجبت تعريف الأولى لتعريف  
الثانية ؛ ومن هنا جاء التلويز مطلباً دلالياً .



- ومن التدوير قوله ص ١٤٤ ج ٢ من اللزيمات :

طوبى لطير تلتقط الحبة الملقاة أو وحش تقفى العشب  
لا تألف الإنس ولا تعرف القنس ولا تسمو إليها الأشب  
والقسمة للبيت الأول دلاليا ونحويا تحتم وضع الصفة والموصوف في علاقة  
واحدة يفصل بينها العطف على نحو :

طير تلتقط الحبة الملقاة

وحش تقفى العشب

وما كان لكلمة ( الملقاة ) تنكير ؛ لأن خصوص التقاط الطير بالحب مبنى  
على حبة موصوفة ، والوصف فيها طارئ ؛ والتعريف الوارد للعشب أسلم إلى أن  
مطلب الموصوف الثانى محدد ؛ لأن الموصوف الأول تُخصّص بالحدد أيضا .

وقد تعددت علاقات النفى فى البيت الثانى فابتعدت عن التقسيم الشطرى  
إنشاديا ، فعدم الإلّف وعدم المعرفة وعدم السمو أمور اقتضت تقسيم البيت  
تركيبيا ودلاليا على نحو :

لا تألف الإنس / لا تعرف القنس / لا تسمو إليها الأشب

فجعل النفى يمثل اكتمالها مطلبا نطقيا ؛ كما أن ضياع التدوير بإمكانه أن يتم  
من خلال تنكير ما هو مُعرّف ، وذلك أمر غير مقبول ؛ لأن نفى المعرفة مثلا  
مرتبط بمجهول لا مجهول وإلا فما الداعى إليه !

- ومن تدوير ابن نباته قوله ص ١٠٥ :

أقسمت لو وازنت الشمس فى الميزان دينار سناها رهج

والحلية اللفظية اقتضت اكتمال جملة الشرط نطقا حتى تصبح العلاقة بين  
وازنت والميزان قائمة فى قوله : لو وازنت الشمس فى الميزان .

- ومن تدويره قوله ص ١٣٨ :

يا ملكا أصبح فى الدين والدنيا سعيد الجدد والاجتهاد

والملك يقتضى شمول الجد دنيا وديننا ؛ ومن ثم فلا فصم من أجل استقلال  
العروض .

- ولعل جملة معطوفات يكتمل بها حق المملوح وحق الشمول تقتضى  
التدوير كما فى قوله ص ١٨٨ و ٣٠٨ و ٤٥٦ :

الملك العالم والضيغم الباسل والمفرد والندره  
يا مَنْ يهنى العيد والعلم والزمان والناس به أجمع  
إلى علىّ الاسم والفعل والألفاظ والرتبة والحلم

- ومن ٢٥٢ بيت من السريع دور أحمد شوقى مرة واحدة حيث قال  
ص ٢٠٤ ج ٤ :

والريح فى أهوايه والجوارى مائلات دون ساحاته  
ومقتضى تمام العطف دلالة أن يكون ما بعد الواو متصل الإنشاد  
« والجوارى مائلات دون ساحاته » .

## التدوير في الرمل

ندر التدوير فمن جملة ٤١٥٤ بيت ورد التدوير ٤٠ مرة معظمه موجه إلى استخدام شاعر معاصر هو عبد اللطيف عبد الحليم الذى دور فيه ٢٣ مرة حيث ضاع حد إيقاع العروض لديه استئناسا بمطلب دلالى كان التنفس فيه يروم القافية راحة لا العروض .

ولم يدور في العصر الجاهلى الذى استخدم الرمل فيه ١٢١ مرة ولم يرد في العصر الأموى تدوير اللهم إلا في بيت واحد بان لدى الأخطل هو البيت الوحيد الذى جاء رملا ؛ مما يمثل شذوذا في إيقاع ديوانه أو يعطى إحساسا بأن هناك شيئا ضائعا في لم ديوانه . وقد كنت أتوقع عدم وروده في إحساس جرير والفرزدق والأخطل الذين وجهتهم النقائص .وجهة أوزان معينه ، ولم تظهر الأحاسيس التى أنست بإيقاع الرمل لديهم . وكنت قد توقعت أيضا مخالفه عمر ابن أبى ربيعة هؤلاء فقد استخدمه ١٧٦ مرة في ديوانه لم يدور فيها مرة ، ولابن ربيعة ألف في استخدام وحدة « فاعلاتن » إيقاعيا للتعبير عن إحساسه فقد شكلت في عطائه كما من الأبيات وصل إلى ١١٨٧ بيت من جملة ديوانه البالغ ٣٨٣٨ بيت إذا ما راعينا إطلاق التفعيلة وعدم خصوصها ببحر معين فهذه الأبيات التى استخدمها عطاء مشترك بين الرمل والمديد والخفيف . أما أصحاب النقائص فما كان لإحساسهم ألف بفاعلاتن ؛ ومن ثم لم يستخدم لدى اثنين منهم الخفيف والمديد والرمل وأما الأخطل فقد شذ قليلا لأنه استخدم الرمل بيتا واحدا والخفيف على استحياء ٣٥ مرة من جملة ديوانه البالغ ٢٥٩٨ بيت . وهكذا تكون الوحدة الإيقاعية - وأقصد التفعيلة - مذاقا لدى الشعراء قبل أن يكون الوزن هو المثل لهذا المذاق .

وحين استخدم الرمل في العصر العباسى ٤٨٥ مرة بان التدوير تسع مرات ؛ وقد بان في هذا العصر ميلهم العام لاستخدام فاعلاتن مشكلة

لأحاساسهم وهذا واضح من كم ما استخدموه خفيفا ورملا ومديدا تاما ومجزؤا ؛ ومعنى ذلك أن المذاق الإيقاعى واجه اختلافا بين ما استعذبه شعراء العصر الأموى ، وما استعذبه شعراء العصر العباسى . والباحث عن ميرر لاختلاف هذا المذاق لديه ما يوحى بذلك ؛ فالأمويون امتداد صرف لتاريخ جاهلى إسلامى لم تتعدد فيه المشارب والاتجاهات ، أما العباسيون فهم حصاد تأثير عربى فارسى خليط - يأخذ من الشرق والغرب - كما يُقال - إحساسه ؛ ومن الخلطة هذه بان إحساس إيقاعى جديد .

وفى إحصائية الأندلس استخدم الرمل ٢٨٩ مرة دور فيها فى بيت واحد لدى ابن هانئ الأندلسى الذى فاق استخدامه للرمل ابن زيدون ، وابن خفاجة حيث استخدمه ١٧٨ مرة وبان الرمل فى استخدام العصر المصرى المملوكى ٢٢٨ مرة وقد استخدمه ابن نباته أكثر من البوصيرى بحجم ضخامة أبيات ديوانه .

ونأتى إلى الشعر الحديث الذى يبدو أن الوزن وافق هوى أصحابه ، أو هوى إلف المعاصرين فهو من النظم الإيقاعية المألوفة فى الشعر الجديد ؛ ولعل المدرسة التى حوت الشعراء الرومانسيين وجهت أصحابها للإبداع من خلال هذا الإيقاع ؛ وهذه القضية تحتاج إلى بحث وتفسير تدرس فيه قضية توظيف إيقاع هذا البحر فى إبداع المدرسة الرومانسية .

وفى إحصائية المحدثين ورد الرمل ٢٩٨٣ مرة دور فيها ٣١ مرة ، لدى عبد اللطيف منها ٢٣ مرة ولدى ناجى ٧ مرات ، وهو الذى استخدم الرمل ٦٧٨ مرة من جملة ديوانه البالغ ٣٧٤١ ، وقد بان التلويز عند شاعر سعودى معاصر هو الأستاذ حسين عرب مرة واحدة من جملة ما استخدم من أبيات فى الرمل وهى حوالى ٦٠٨ مرة من ديوانه الذى يحوى ٣٥٩٧ بيت . والإحصائية التالية جماع يصور حدود التلويز فى نطاق الرمل .

العصر	عدد الآيات	التدوير	نوع الفاصل			
			أل	ص	م	ل
الجاهلي	١٢١	١	١			
الأموي	١٧٧	٩	٦	١	١	١
العباسي	٤٨٥	١	١			
الأندلسي	٢٨٩					
المصري المملوكي	٢٢٨					
الحديث	٢٩٨٣	٣١	١٥	١٢	٤	
المجموع	٣٩٧٧	٤٢	٢٦	١٣	٥	١

### نماذج من تدوير الرمل

#### قراءة نحوية دلالية

- من تدوير الرمل يقول البحتري في عروض ضربها فعلا وهذا يبرر التدوير أفضل من فاعلا لوضوح سكتة القافية مع الثانية - يقول في ص ٣٦٦ ج ١ .

لا وظيف العير مرقوم ولا العجب مهضوم ولا الوجه خلق  
تخطيء الدنيا المقادير ففي الجو من لم يك في قعر النفق  
النفي المستمر وتتابع علاقات الإتياع أمور تنفي سكتة العروض ، ففي البيت الأول ما أمكن فصم الجمل إنشاديا إلا على نحو بعيد عن سكتة العروض :  
لا وظيف العير مرقوم ولا العجب مهضوم  
وفي البيت الثاني ما كان للجار والمجرور أن يفصم تركيبهما ويقطع مع كون جماعهما قيمة دلالية على الإنشاد أن يراعى حقها .

- وحين دور المتنبي مرة واحدة قال ص ١١٠ :

باعثُ النفس على الهول الذى ليس لنفسى وقعت فيه إيابُ

وقد أصاب التلويز عروضاً جاءت على : «فاعلاتن» مع كون الأصل  
الوارد «فاعلا» ؛ وحيثما اختلت الموازنة فى حق العروض بأن تأتى «فاعلا»  
مرة ، وفعلاً مرة أخرى «وفاعلاتن» مرة ثالثة فإنَّ سكتة العروض لا جَدَّ  
لحسابها ؛ ومن ثم فضياعها بالتلويز لا إشكال فيه .

- ومن تلويز ابن المعتز قوله ص ١٦٩ :

ويج من يهوى فقد عذبه الله فى الدنيا بتعيد شديد

وصلة الفاعل بفاعله ضرورية ، ولفظ الجلالة لا يقبل تنكيراً كى يظهر  
التقسيم الشطرى واضحاً ، وظاهرة الخلط فى عروض الرمل بين فاعلاً وفعلاً  
وفاعلاتن فى قصيدة واحدة أمر وارد فى شعر ابن المعتز . فله قصيدة ص ٣٠٢  
من ديوانه يقول فيها :

ولقد كنت أراها أهلاً كذاك الدهر يعصى ويطيحُ  
ربما أغدو وطارت بفؤادى عتتر يسّ نازحٌ فيه القطيع  
إذ أمامى يدفع الحارث عنى المليك الكامل البأس المنيع

- ومن تلويز الرمل لدى ابن هانى قوله ص ١٢١ وقد دور مرة واحدة :

إذا بدا فى صهوات الخيل كالقمر الملائن والسيف الفرد

والجار والمجرور يثبتان التصاقاً واتصالاً وبخاصة أن الأداة الجارة مما لا تقبل  
استقلالاً وانفصالاً نطقياً لكونها على صوت واحد وهو «الكاف» .

- وفيما دور فيه عزيز أباطه قوله ص ١٤١ :

أيها الإنسان لم تؤت من العلم فى أطرافه إلا قليلاً

والجملة التى بدأت بعد النداء واجبة الاتصال ؛ لأن الاستثناء مطلب يجب  
أن يكتمل ؛ وحق الدلالة يقتضى ذكر القلة المفهومة من تضمين الشاعر لقوله عز  
وجل ﴿ وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً ﴾ .

- وفيما دور فيه الشاعر المعاصر عبد اللطيف عبد الحلیم ؛ والتدوير يمثل الظاهرة في استخدام الشعرى في كل البحور فالبيت في عطائه الفنى يكاد يمثل كتلة نطقية واحدة ، والراصد للتدوير لديه يجد أنه قد دور ٦٨٣ مرة من جملة دواوينه ٢٨٨٨ بيت .

ومن تدويره في الرمل يقول ص ٩١ في ديوانه « هدير الصمت » من قصيدة يرى فيها الشاعر العوضى الوكيل :

بل رثائى أمة ، ضل بها الحس واسترعى نواصبها الأثام  
فالأمة التى رثاها الشاعر ضل بها الحس واسترعاها الإثم ، ولعل الضمّ  
النطقى هنا مطلب كى يكتمل في حدود البيت مبرر الرثاء .

ومن القصيدة نفسها يقول :

نسيتك اليوم لا ضمة حب ولا ذكرى ولا حتى سلام  
فالنقى متلاحق متصل لا يقبل قطعه منشد يريد توضيح سكتة العروض .

## التدوير في المديد

لم يصل كم المستخدم من المديد في إحصائية البحث أكثر من ٧٠٠ بيت ، وهذا يثبت ندرة استخدام الوزن وهذا أمر معهود فيه ؛ ربما كان مرجعه إلى الاستغناء بالرمل عنه ، فهو مثيله مجزوءا ، وقريب منه تاما ، والتدوير الوارد فيه قرين خصوصية المستخدم لا قرين مذاق البحر . فقد ورد المديد وفقا للإحصائية في العصر الأموي ٩٦ مرة والعباسي ٢٦٣ مرة والأندلسي ٧١ مرة . وقد دور في كل عصر من العصور السابقة مرة واحدة . أما العصرين المملوكي والحديث فقد بان كم التدوير كبيرا خاصا بشاعرين هما البوصري في العصر المصري المملوكي ، وعبد اللطيف في العصر الحديث الذي دور بمفره ٥٠ مرة من جملة التدوير في شتى العصور ٧١ مرة ؛ وهنا يكون فرض التدوير ليس خاصاً بنظام بقدر ما هو خاص بمذاق شاعر تلتوق إيقاع البحر ندوقا مخالفا لتلوق معاصريه . وهذه بعض نماذج من تدوير المديد :

- من تدوير البوصري الذي دور في قصيدة واحدة ١٨ مرة وهي  
حصيلة ما لديه من تدوير قوله ص ٧٩ من قصيدة مطلعها :

أزمعوا البين وشدوا الركابا فاطلب الصبر وخل العتابا  
يقول فيها مدورا :

لم ينلها باكتسابٍ وفضل الله ما ليس يُنال اكتسابا  
والجملة الواقعة بعد الواو لا بد من تمامها ؛ لأنها صدى يؤكد ما قبلها ،  
فما ناله المصطفى ﷺ عطاء من الله عز وجل ، وتأکید هذه المقولة الصادقة  
بان من الجملة التي لا فصم في نطقها :

ومنها قوله ص ٨٠ :

جلبوا شطريه في الجود والبأس فأحلى وأمر الخلايا  
وجدوا أخلاف أخلافه في الخصب والجذب تعاف الخصابا



فالقلب مرتبط بشائبة الجود والبأس والوجود مرتبط بالخصب والجذب ؛  
ومن هنا وجب الاتصال النطقى بين المعطوف والمعطوف عليه .

- ومن تدوير المديد لدى عبد اللطيف قوله من قصيدة له بعنوان « وقفة  
فى الحياة » من ديوانه هدير الصمت ، والأبيات معظمها يحكى التواصل الوارد  
عن طريق إيضاح المتبوع بوصف أو بيان حال .

وله الأفق سرب فراشات يقصّي الذكريات الصبيّة  
فيجبل البصر الشارد السّمان يرتد حسير الطويه .  
ويغنى لا ترى سوى الأصداء تحكى الوحدة الأبدية

## التلوير في المتدارك

وهو بحر أثبت الإحصائية ندرة استخدامه وهذا معهود في الجاهلي والأُموي والعباسي ولم يرد في إحصائيتنا إلا في العصر المصري المملوكي حيث استخدمه البوصيري ٨ مرات ، وفي إحصائية العصر الحديث استخدم لدى شوقي وناجي ٦٣ مرة ولم يحدث في مرات استخدامه تلوير اللهم إلا في استثناء لشاعر معاصر أصبح منظوره التقليدي موجهًا لعطائه الشعري وهو الحسائي عبد الله الذي استخدم المتدارك في قصيدة مكونة من ٣٤ بيتا دور فيها ٢٤ مرة ؛ وبهذا تنوق الحسائي إيقاع المتدارك تنوقا خاصا مخالفا لغيره من الشعراء . ففى قصيدة بعنوان « الجنين » من ديوانه « عفت سكون النار » يتحدث في ذكرى العقاد قائلا :

يتدفق ، هذا هدير الرجولة في كل أرضي لنا مصعبا  
حيثما كنت يلقاك منه رقيق إذا ما استعنت به منجدا  
لا تقولوا وهمت دعوني مع الوهم أكمل في وهمي المشهدا  
وفيها يقول أيضا :

يا مجيبا على السائلين أجيبهم بأن السنا هجر المرقدا  
أنت شيء عظيم يعزّ على الله طرحك كنت لكي تخلدا<sup>(٥٦)</sup>  
عاشق النور هل سار منه شعاع إلى القبر يحمل بعض الندى  
عاشق الشعر هل نافذ في التراب قصيدى يُسمع أو ينشدا  
عاشق البحر والبيد والطير يسبح في اللامدى عاشق اللامدى

---

(٥٦) من رثاء العiqرى العقاد لدى تلاميذه تبدو ظاهرة مؤداها الاتفاق على تصويره شيئا مجردا ، عظيم المدى ، وقد وصلوا به أحيانا إلى مراتب أعلى من طاقة البشر ومن هنا رسخ في إحساسهم أن البون بينه وبينهم سحق ، فضاء من خلال هذا الرسوخ في إحساسهم كثير من انفعالات الفقد من أنات حزن وآهات شجن ، وضل هذا الإحساس لأنه لم يعد ملمحا إنسانيا بل ملمحا تجريديا .

واللامدى لا حد له ، اتصال لا انقطاع له يبرر عدم الإفصاح عن سكتة  
داخلية تشطر اللا محدود .

نزوع إلى التلوير فى المتدارك خاص بمذاق شاعر معاصر رام شعره دفاعا  
عن اتجاه عمودى يرفض الاتجاه الجديد ، وقد أبان ذلك فى مقدمة ديوانه « عفت  
سكون النار » ؛ ويبدو أن ارتكاز الشعر الجديد على المتدارك والأنس بظاهرة  
التلوير سمة من سمات إيقاع الشعر الجديد امران جعللا الحسانى يوظف التلوير  
فى إيقاع عمودى مدركا أن ما رامه وابتغاه الشعر الجديد وسيلة له ميسور أمره فى  
عطاء الشعر العمودى دون خروج على قواعده وأسسـه وزنا وقافية .

## التدوير فى الرجز

حين بدا الرجز فنا خاصا توزعت مناحى أغراضه ما بين استخدام فى "ناه تعليمى حيث أضحى إيقاعا مميزا للمنظومات تعليمية ، وما بين استخدام إبداعى، لم يتعد حدود اللقطة الفنية الصغيرة ، وقد اتضح هذا لدى من وسبوا فى الأ.ب. العربى بالرجاز لا الشعراء وقد اتضح تصويره الإيقاعى لا على أساس من مدد أطواله فقط ، وإنما من أجل الترخصات الداخلية فيه والمثلة فى كم الزخافات التى لا توجد فى وزن آخر مثله .

وحين تعدد أطواله ندر فيها ما سمي بالتام ؛ ومن ثم انعدمت أو ندرت ظاهرة التدوير ؛ لأن المشهور المستخدم منه إيقاعات تحتفى بالقافية باعتبارها متربا وعروضا معا كالمشطور والمنهوك والمزدوج ؛ ويكفى تدليلا حول الاستخدام أن وروده فى الإحصائية تاما لم يقد ٣٩٣ بيت لم يدور فى واحد منها ، أما المستخدم مشطورا منه فقد بلغ ١٤٨٢ بيت ، وما استخدم منهوكا ٧٨ بيتا وما استخدم مزدوجا ٩٢٦ وما استخدم فى نمط توشيحى ٤٥ بيتا على نظام المشطور و ٥٨ بيتا على نظام التام ، والذي بقى منه أضحى فى نطاق المحرء من الأوزان ومنظور إيقاعه موجه إلى فن المجزوءات التى يأتها التدوير لقصر مدى البيت .

## التدوير في المنسرح

مع التزام عروض معينة للمنسرح بات أمرها موكولا لنهاية أصلها مُستعلن غالبا ، ومع سبق تفعيل العروض بتفعية مفروقة الوند بحركة النهاية ترد مزاحفة غالبا على نحو مفعلاتُ - بان أن المذاق النثرى أضحي قرين هذا الوزن المسمى بالمنسرح نسيبا ، أو بمعنى آخر بان أن الإحساس بالإيقاع المكرر بعيد عن وادى هذا البحر ، وهذا ما جعل ضوابطه تنوء مع ناشئة الشعر فالذى لا يدري حق المنسرح الإيقاعى يحسب أن وزن أبياته فيها خلل .

من أجل هذا كانت حاسبة التدوير في هذا البحر موافقة لمذاقه الإيقاعى ، فالإفصاح الدائم عن إيقاع للتفعية أو سكتة العروض ليس مطلباً إذا ؛ فمن خلال استخدام للمنسرح في الاحصائية وصل به إلى ٣٣٣٩ بيت جاء التدوير ٣١٥ مرة ؛ أى ما يوازى ١٠٪ تقريبا من استخدام المنسرح ، وقد كان العباسيون أكثر استخداما لإيقاع هذا البحر . ورغم ندرته في شعرنا المعاصر إلا أن شاعرا معاصرا جعل البحر وكده ومذاقه فكان سبيلا لديوان بعنوان « من مقام المنسرح » وكان صاحب المنسرح وهو الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم يجاهد بإبداعه في الإبقاء على وزن بدا مقطوع الأواصر في خيال الشعراء المعاصرين . وكنت أتمنى أن يفتن المعاصرون إلى توظيف إمكانات هذا البحر في المسرح الشعرى لأن كسر حدة التكرار والقرب من النثرية يجعل

الإيقاع صالحا للحوار . والجدول التالى يعطى تصورا للمنسرح من خلال احصائيته :

العصر	عدد الآيات	التدوير	نوع الفاصل			
			أل	ص	م	ل
الجاهلى	٦٢	٢١	١٩	٣	١	
الأموى	١٥٠	١٣	١١	١	١	
العباسى	١٨٧٧	٢٠٠	١٣٢	٤٤	١٥	٩
الأندلسى	٦٢	٦	٤	٢		
المصرى المملوكى	٤١١	٢٩	٢٤	٢	١	
الحديث	٧٧٧	٤٦	٣٩	٢	٥	
المجموع	٣٣٣٩	٣١٥	٢٢٩	٥٤	٢٣	٩

## نماذج من تلوير المنسرح قراءة نحوية دلالية

كثير تلوير المنسرح كما رأينا واتجه الفاصل إلى أداة التعريف أل غالبا حيث كانت نسبته بين الفواصل الأخرى حوالى ٧٢٪ تقريبا . وهذه بعض نماذج من تلوير المنسرح :

- من تلوير لبشر بن أبى خازم الذى انفرد هو والأعشى باستخدام المنسرح فى العصر الجاهلى والذى لم يدور إلا فى بحرین هما المنسرح والمتقارب يقول فى قصيدة تعدادها ٢٣ بيتا دور فيها ثمانى مرات هى كل ما جاء من تلوير لديه :

والقائد الخيل فى المفازة والجذب يساقون خِلْفَةً سَرَعَا  
اللابس الخيل فى العجاجة بالخيل تساق سمائها نُقَعَا

فالظرفية التى يتحدد بها المكان واجبة الاكتمال حتى يظهر بتامها المراد ، فالقائد الخيل تتضح سمات خيله فى المفاز والجذب ، واللابس الخيل يروم خيله فى العجاجة .

- ومن ذلك قوله :

ليبكك الضيف والمجالس والحى الخوى وطامع طمعا

فشمول البكاء عليه اقتضى تكثير الباكين عليه ؛ ومن ثم كان التابع بذكر الباكين دون انقطاع مطلبا ترومه الدلالة لأنه يحقق إنشاديا لهذه الكثرة .

- ومن تلوير لعمر بن أبى ربيعة الذى انفرد باستخدام المنسرح فى إحصائية العصر الأموى ولم يترك إلا ثلاثة أبيات لجرير . يقول ص ٨٦ مدورا وقد بان أن تلويره منوط باسترسال يتقصى فيه رصد الصورة دون توقف :

أو مجلس النسوة الثلاث لدى الخيمات حتى تبلج السحر والسحر  
غراء فى غرة الشباب من الحور اللواتى يزينها خفّر  
وقولها للفتاة إذا أفدّ اليبين أغاد أم رائح عمر

فمجلس النسوة الثلاث في الخيمات وقت السحر تتوسطه غراء من الحور  
يلكها الخجل تسأل مشوقة يدفعها لوعة الحنين والحب عن بقاء عمر .

دلالة حكمتها أبيات ثلاثة ظهر حرص شاعرها أن يجعل تواليها مطلباً ؛ ولعل  
التوالى النطقى فيها لم يقف حدّه عند ضياع سكتة العروض ، وإنما اتصل بمد  
القافية أيضاً ؛ لأنّ المنشد الذى يبنى نطق كلمة « سحر » مثلاً لن يطلق لضمّة  
الراء طولها رغم كون الإشباع مطلباً لتمام الوزن ، فالإسراع بنطق الحركة الأخيرة  
وعدم تطويل مداها يوحى بالاتصال لا بالوقف على القافية .

- ومن تدوير أى تمام قوله ص ٥٠ :

دع عنك هذا إذا انتقلت إلى المدح وشبّ سهله بمقتضيه  
ولو كان المدح الذى طلبه الشاعر أن يطلق دون تحديد لما كان للتدوير  
وقتها مقام ، فالتكثير محافظ على سكتة العروض لو قلنا :

دع عنك هذا إذا انتقلت إلى مدح وشبّ سهله بمقتضيه  
- ولأنّ الدلالة أصبحت حاكماً لطغيان التدوير فقد دور أبو تمام ١١ مرة  
في قصيدة مطلعها :

إن بكاءً في الربع من أربه فشايها مغرماً على طربه  
والقصيدة حوت تعدداً لموصوفات يعلو بها شأن الممدوح أنى الحسن  
محمد بن عبد الملك الهاشمي ، وقد كان الاتصال بين مركبات هذه الأوصاف  
مسلماً إلى قبول التدوير فالمركبات هي : داني الأكتاف / ناني المدى / واكف  
الوجد / مزيج المنكين حرشته الدبور ..

ولعل وصية أى تمام للبحترى توحى بأن المدح بحاجة إلى استقصاء وتتابع  
واتصال الموصوفات . فالذى يقول للبحترى « وإذا أخذت في مدح سيد ذى أيادٍ  
فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبّن معالّه وشرف مقولمه وتقاصّ المعالي »<sup>(٥٧)</sup> .

---

(٥٧) نقلاً عن حازم ص ٢٠٣ من كتابه منهاج البلغاء .



الذى يقول هذا أولى الناس بتطبيق التقصى فى إطار شعره أكثر من غيره .

- ومن تلويده ص ٨٢ :

كالخوط فى القد والغزالة فى البهجة وابن الغزال فى غيده  
وقد بان أن دلالة التشبيه لا يمكن فيها فصم المشبه عن المشبه به ،  
فلا تجزئ لعلاقات الصورة على مستوى الإنشاد ، فالتوالى فى الصورة أمر لازم  
كالخوط فى القد / والغزالة فى البهجة / وابن الغزال فى غيده فوجه الشبه المكمل  
لصورة التشبيه يفرض الاتصال لا الانقطاع .  
فالتلويز قائم تطلبه الدلالة ، وتحكمه الصورة ويبرره النحو لدى أى  
تمام (٥٨) .

- ومن تلوير البحترى قوله ص ١٨٨ ج ١ :

من يتجاوز على مطاولة العيش تقع من مِلَّةِ عُمْدُهُ  
وقد كان بالإمكان تنكير « مطاولة » وإطلاق « العيش » فيقال توضيحا  
لحق الشطر :

من يتجاوز على مطاولية عيشاً تقع من مِلَّةِ عُمْدِهِ  
لكن أل تحقق مطلباً دلاليا لا يمكن الاستغناء عنه ؛ إذ المطاولة أصبحت  
تمثل ملكية للعيش فهى ليست بمنفصلة عنها .

(٥٨) فى استخدام أى تمام للمنرح بانت عدة أمور :

(أ) كثرة التلويز لديه فى المنرح .  
(ب) اتصال معظم قصائد المدح لديه بالمنرح مما يرر وجود الظاهرة دلاليا ؛ ليس فى المنرح فحسب بل  
فى كل قصائده ؛ لأن كم المدح عند أى تمام كبير جدا ، وليس هذا بعيب إذا ما علمنا رفقة الشاعر  
بأمير أو ملك .

(ج) قطعه قصيد المنرح بتصريح يغلب عليه الوصل بالماء من ذلك :

أقلق جفن العين عن غمضة      وشد هذا الحشى على مضضة  
أبر علي وسمى متجمعة      فاحلل بأعلى واديه أو جرة

- ومن نماذج تلوير المتنبي قوله ص ٥ :

مرتميات بنا إلى ابن عييد الله غيطانها وفددها

وما كان للشاعر أن يقطع صيغة ( عييد ) عن مكوناتها اللازمة لها المحلى بأل فالعلم ( عييد الله ) مركب لا اجتزاء له ، ولعل الصلة الانشادية جاءت قرين البيت كله وصلا ؛ لأن المتعلق بالحدث هو مطلب الاهتمام ؛ دليل ذلك تقدمه على فاعل الارتقاء فارتكاز البيت « ابن عييد الله » وما قبله وما بعده موصول به .

- ومن تلوير ابن المعتز قوله ص ٣٢١ :

صَفَّقَ إِمَّا ارْتِيَا حَ لَسْنَى الْفَجْرِ وَإِمَّا عَلَى الدُّجَى أَسْفَا

والتقسيم بإمّا يوضح مكان السكته الداخلية وهى بعيدة عن مساحة العروض ؛ هذا بالإضافة إلى أن الفصم الموضح للعروض قاطع لحد التلازم بين المضاف والمضاف إليه « سنى الفجر » .

- ومن تلوير المنسرح لدى ابن زيلون قوله ص ٩١ :

منها اتقاء لأن أكون أنا الجالب ما قلته إلى هجر  
وقد كان بالإمكان إيجاد حق الشطرين بتشكيل كلمة « جالب » العاملة فى اسم الموصول ( ما ) وجعل تحديدها مرتبطا بمعمولها اسم الموصول فيقال :

منها اتقاء لأن أكون أنا جالب ما قلته إلى هجر  
لكن يبدو أن دلالة « أل » مثلت مقصدا فى إبداع الشاعر ، ففى وجودها توكيد وإصرار على الجلب من جانب الشاعر ؛ أى : أنا الجالب لا غيرى .

- ومن تلوير البوصيرى قوله ص ١٠٢ :

فأنت من معشر تطيعهم الأيام عن رغبة ولا رهبة  
والهزام الجيش والكتائب بالطعنة يوم الوغى وبالضربة

وحق الصفة في البيت الأول أن تكتمل نطقيا حتى يتضح بها الموصوف  
فالمعشر معشر أطاعتهم الأيام . وحق الخبر في البيت الثاني أن يكتمل بمكمله الذي  
تعلق به .

- وحين يصل بنا الأمر إلى البحث عن المنسرح في إحصائية العصر  
الحديث نجد إباءً حول استخدام هذا الوزن فشوقي أمير الشعراء لم ينسج عليه ،  
واستخدمه ناجي على استحياء ٢٠ مرة ، وكذلك عزيز أباظه ، ولم يأخذ خطة  
إلا عند شاعر قصد إليه قصدا هو الشاعر عبد اللطيف الذي استخدمه ٦٥٩ مرة  
من جملة ٢٢٨٨ بيت ؛ أى أن نسبة استخدامه قربت من ٢٥٪ وهى نسبة  
أحسب أنها لم توجد لشاعر غيره ، ودافع الكثرة إصرار من شاعر معاصر يكابد  
تيارات التجديد الإيقاعية ويخالفها لاجئا إلى التأكيد على ما نفرت منه وهربت  
مؤكدا أن الإبداع الفنى بإمكانه أن يتحرك داخل إيقاع المنسرح دون غربة ؛  
ولعل هذا الإصرار على إبراز دور البحر الإيقاعى كان على حساب إبداع الشاعر  
أحيانا ؛ فالتيقظ لاستخدام الإيقاع بات أقوى من تلقائيته في قصائد الشاعر  
وبخاصة ما جاء في ديوانه « من مقام المنسرح » .

يقول عبد اللطيف عبد الحليم من قصيدة له بعنوان « مقعد حزين » موجهها  
كلامه للمقعد :

رأيت فيك الأغصان مائبةً وشاديا في هواك ما يرحا  
ويعتد فيها المرقى ملورا :

ورحلة للعصر يستبق الجذع إليها الحياة والفرحسا  
تقول للقلب ذاك منسرح الحب فلبوا النداء منسرحا  
وانتهوا نبهة الحياة فالعيش خداع تلور فيه رحسى

والتابع النطقى هنا وارد ، لأن الشاعر التمس من مقعده رؤية ورحلة  
وقولا ، ومقول القول يؤكد التابع والاتصال ؛ فالحديث مستمر والعجب برحلة  
طويلة تحتلس للذات الحياة دون انقطاع أكدت الاسترسال ، ولفظة المنسرح التى  
أضحت عنوانا للديوان فيها إحساس بعشق الاسترسال فى دلالات الكلمات  
والإيقاع .

## التلوير في المتقارب

الإفصاح عن التلوير في هذا البحر يقتضى توضيح مذاقه الشطرى ، والدارس لهذا البحر يدرك أن عروضه لا تفصح عن كم ثابت في إطار القصيدة الواحدة ؛ ومن ثم كان تحديد مكان السكتة الشطرية ليس واضحا ؛ لأن عروض هذا البحر يتوارد فيها في القصيدة الواحدة النهايات الآتية :

فعو - فعولن .

وهما نهايتان جاء الساكن في ختامهما إحكاما لمقطع العروض وختاما له وموضحا لسكتة العروض مع التباين النسي في قيمة السكتة ؛ لأنها مع الوتد حيث تكون النهاية ( فعو ) أوضح من السبب حيث تكون النهاية « فعولن » ، فسكتة الوتد أفصح إيقاعيا من سكتة السبب .

مع النهايتين السابقتين تتسرب إمكانية ثالثة تروم المتقارب عروضها هي « فعول » التي تنتهى بمتحرك لا يرام إشباعه ، وفي حركة فعول قطع لأمر الوقف والإزام نطقى للمنشد أن يواصل نطق بيته بعيدا عن حق العروض .

هذه الإمكانيات الأخيرة شاعت في عروض المتقارب مما جعل الإفصاح عن حد الشطرين في المتقارب لا ورود له ؛ فإذا ما أضفنا إليها كفا لا بأس به من تلوير المتقارب أصلا أدركنا أننا أمام بحر تلبو فيه ظاهرة التلوير سمة من سمات إيقاعه وأن الإفصاح عن سكتة العروض ليس مطلوبا من لوازم المتقارب ؛ وكى يبين مدى استخدام التلوير. نعرض الجدول الآتى :

العصر	عدد الآيات	التلويز	فَعُول (شبه تلويز)	نوع الفاصل			
				أل	ص	م	ل
الجاهلي	٦٢٩	١٤٠	٩٢		٥	١٢٧	٨
الأموي	٣٤٠	٤٠	٤٣		٤	٣٢	٤
العباسي	٢٣١٦	٢٨٥	٤٩٧	١٧	٣٩	٢٠٩	٢٠
الأندلسي	٨٠١	٤١	٤٢٥		٥	٢٩	٧
المصري المملوكي	٣٨٥	٩	١٠٢		٢	٧	
الحديث	٤٧٨	١٥	٤٢٥	١	٩	٥	
المجموع	٥٣٤٩	٥٣٠	١٥٨٤	١٨	٦٤	٤٠٩	٣٩

ومن رؤية الجدول السابق نجد ميل المتقارب إلى عدم الإفصاح تماما عن إيقاع الشطر فمن جملة ٥٣٤٩ بيت من المتقارب ورد التلويز ٥٢٨ مرة بنسبة تصل إلى ١٠٪ تقريبا وحيء بفعول التي لا يتحدد بها سكتٌ للعروض ١٥٨٤ مرة أي بنسبة تصل إلى ٢٩٪ تقريبا ؛ ومعنى ذلك أن كمّا من المتقارب يقارب ٤٠٪ لا يروم الإفصاح عن سكتة العروض ولا يبغي التقسيم الشطري سبيلا لازما ؛ ومن هنا يبدو أن عدم الارتكاز على الشطر يبين من خلال ثلاثة أمور :

- (أ) التبادل القائم في القصيدة الواحدة بين فعو وفعول وفعول .
- (ب) ورود التلويز بنسبة ١٠٪ من استخدام البحر .
- (ج) ورود فعول بكثرة تصل إلى ثلث المستخدم من إيقاع المتقارب .

وفي البحث عن فاصل داخلي يوضح حق العروض بأن أن الغلبة للفاصل تسرى نحو المد ، وهذا خلاف ما عهدناه من سيطرة « أل » كما بان في البحور السابقة ، فقد أضحى التلويز والفاصل مد حوالي ٧٧٪ من كم التلويز ؛ وهذا يوحى بصورة ما أن أمر النغم موكول عند ضياع سكتة العروض إلى الإحساس بمدى الحركة الطويلة التي ربما كانت بديلا لشيوخ ضياع سكتة العروض في المتقارب .

وحين ينظر إلى استخدام المتقارب من خلال احصائية البحث نجد أن العصر الجاهلي قد أثبت غراما للأعشى صناجة العرب بهذا البحر فقد نوع في استخدامه وجاء مواليا للطويل عنده الذي يتركز في بنيانه على تفعيلة « فعولن » التي للمتقارب بجوار مفاعيلن التي تخصه . وقد دور الأعشى ١١١ مرة من جملة ٤٤٨ بيت مستخدمة لديه من المتقارب ، وجاءت الخنساء تالية للأعشى في استخدام المتقارب والتلويز فيه . وفي العصر الأموي كان النصيب الأوفى لعمر بن أبي ربيعة الذي ورد المتقارب لديه ١٩٦ مرة دور من هذا الكم ٣٨ مرة . أما العصر العباسي الذي كثر استخدام المتقارب فيه نسبيا فقد حَفِلَ باستخدام مجموعة من الشعراء له . وكان أكثر من استخدم المتقارب البحترى والمتنبي وأبو فراس والمعري وابن المعتز ؛ ولعل الجدول التالي يوضح ولع استخدام هؤلاء الشعراء بتفعيلة فعولن إذا ما أضفنا إلى المتقارب رؤية هذه التفعيلة في الطويل ؛ ولعله يحق لنا أن نقول إن الشاعر الذي يذوق الطويل قد يستغنى به

الشاعر	عدد أبيات ديوانه	الطويل	المتقارب	معا
البحترى	١١٦٢١	٣٥٦٧	٤٠٦	٣٩٧٣
المتنبي	٥٥٣٧	١٥٣٦	٣١٣	١٨٤٩
المعري	١٣٢٢٠	٣٤٥٦	٥٥٤	٤٠١٠
ابن المعتز	٥٥٥٠	١٠٨١	٢٦٠	١٣٤١
أبو فراس	٢٨٥٢	١٠٠٨	١٠٨	١١١٦
المجموع	٢٨٧٨٠	١٠٦٤٨	١٦٤١	١٢٢٨٩

عن المتقارب ؛ ومن ثم فعلاقة القلة والكثرة بينهما علاقة مد وجزر فقد يكثر منهما معا أو يكتفى بواحد منهما بديلا عن الآخر :

ومعنى ذلك أن جملة ما ارتكز عليه إيقاع هؤلاء الشعراء من خلال وحدة فعولن وصل إلى حوالى ٣٢٪ من جملة ما استخدموا من أوزان . وقد توازن استخدام الأندلسيين لوزن المتقارب ، وانفرد ابن نباته بالإبداع فى هذا البحر فى إحصائية العصر المصرى المملوكى ، وقد دور ٩ مرات من جملة ٣٨٥ بيت من المتقارب ، وقد قلّ المتقارب فى إحصائية العصر الحديث ويبدو شوق أكثر من قام باستخدامه بين شعراء الإحصائية فى العصر الحديث ، فقد استخدمه ٦١٤ مرة من جملة ديوانه البالغ ١١١٩٨ بيت وقد ورد التدوير لديه سبع مرات .

### نماذج من تدوير المتقارب فى ظل النحر والمعنى

- من تدوير الأعشى الذى كان له نصيب كبير فى استخدام المتقارب مدورا قوله ص ٢٨ :

وإذ لمتى كجنّاح الغداف ترنو الكعاب لإعجابها  
وقوله :

شاهدنا الورد والياسمين والمسمعات بقصائرها  
وقوله :

فأصبحت ودعت لهُو الشباب والخندريس لأصحابها

ووضوح الصلة دلاليا ونحويا فى الآيات أمر قائم ، فالتصاق ترنو فى البيت الأول بجنّاح الغداف فيه تعدد للمعجبين باللمة من الحسان وقد جاء الخبر عقيب الخبر مما يوحى بالاتصال .

وتوالى المعطوفات فى البيت الثانى يدعو أن يكون وصل الكلام قائما ، فقد شوهد جمع لابد من تمامه لإنشاديا هو: الورد والياسمين والمسمعات ، وكذلك كان التوديع فى البيت الثالث للهو الشباب والخندريس معا ؛ ومن هنا لا يحسب السكت على أحدهما مطلبا .

- ومن نماذج تلوير الخنساء ص ٤٣ :

ذكرت أخى بعد نوم الخلى فأنحمر الدمع منى انحدارا  
ودلالة الفاء على التعقيب هنا تقتضى الإسراع بالاتصال النطقى  
من خلالها ، فما كان لطيف أخى الخنساء أن يظهر فى وقت هُلو حتى أعقبه  
دمع مدرار أى عليها الهدوء والسكينة وقد بان أن ظاهرة التلوير لدى الخنساء فى  
كل بحورها جاءت قرينة الاسترسال فى مدح صخر بتعداد مآثر هذا الرجل التى  
لا يقطعها سكت ولا وقف ، وهذا ما بان فى كم كثير من القصائد المتصلة بالمدح  
كما رأينا فى البحور السابقة . وهذه أبيات للخنساء توضح ذلك ففى ص ٨٢  
تقول :

على خيرٍ من يندُبُ المَعولِ      ون      والسَّيدُ الأفضَلِ  
طويل النجاد رفيع العماد      ليس      بوغدٍ ولا زُملِ  
يجيدُ الكفاح غداة الصُّباح      حامى      الحقيقةَ لم يُنكلِ

- ومن تلوير الفرزدق على قلته قوله ص ٣٨٢ ج ١ من قصيدة  
مطلعها :

زار القبور أبو مالكٍ      يرغم العبداء وأوتارها  
يقول مدورا :

قيِّكةٌ كأديم الكُراع      تعجز عن نقض أمارها

والناظر فى مطلع القصيدة يرى الخرم واضحا ؛ لأن البيت بدأ بإيقاع  
« عولن » . والتلوير فى البيت الثانى الفاصل فيه مد وفى المد كما قلنا راحة توحى  
بتعويض عن سكتة العروض . ولكن هل يحق لمنشئ أن يقف على المد موحيا  
بالسكت فاصلا لحدود كلمة « الكراع » ؟

قد كان للشاعر أن يرخم فى الضرورة قائلا كأديم الكرا ، ومع غربة  
ترخيمة لأنه لا مبرر له كانت لديه منلوحة تذهب عنه تتالى مقطعين صوبيتين  
يعتمدان على حرف حلقى هما ( ع / ص ح ) و ( نغ / ص ح ص ) .



ما كان للتصور السابق الذى يقبل ترخيم « الكراع » جاعلا العروض على هيئة « فعو » أن يُقبل إلا بسبيل قبول الحرم فى الشطر الثانى من المتقارب فى غير مطالع القصائد . إننا إن فعلنا ذلك مع غربته - حيث لم يعهد الحرم على هذا النحو - يضيع التدوير وذلك فى خصوص العروض التى تأتى على نحو فعول حيث يكون إيقاع البيت :

قَبِي ( فعول - كَنَن ك ( فعول ) - ادَيْل ( فعولن ) - كراع ( فعول ) .

تَعَبَج ( عول ) - زعن نق ( فعولن ) - ض إمرا ( فعولن ) رها ( فعو ) .

لكن كثرة التدوير ووجود إمكانات أخرى للتدوير مع ( فعو ) فى المتقارب - أمور تنفى هذا الفرض الذى يقطع من التفعيلة الأولى تصور بحرهما بالحزم (٥٩) .

(٥٩) ظاهرة الحرم فى المتقارب : مع إدراك اتصال هذه الظاهرة بما جرى فى الطويل والوافر سابقا لعرض جملة الآيات الواردة فى الإحصائية والمسلمة إلى خرم ، حيث ندرك مدى الإحساس بهذه الظاهرة فى إيقاع المتقارب .

كما ورد من آيات للحرم فى الإحصائية خاصة بمطالع المتقارب :

- قول جرير ص ٩٩ :

زار الرزدي أهل الحجاز فلم يخط فبهم ولم يُخَمِد

- وقوله ص ٢٣٣ :

بان الخليط غلاة الجباب ولم تقض نفسك أوطارها

- وقال الأخطل ص ١٩١ :

لم أر ملحمة مثلها أَيْفَ لى أخيرك أخبارها

- وقوله ص ٢٠٥ :

أبلغ جَبْكا وأشاعها بنى عامر أنسى ضالع

- وقوله ص ٢٤٤ :

ما زال السنة ناطقيننا وأحدث ما يحدث الجرmona

وقول الفرزدق ص ٢٨٢ :

زار القصور أبو مالك برغم القلدة وأوتارها

- ومن تلوير المعرى قوله ص ٦٤ ج ٢ من اللزوميات :

أخو الحرب كالوافر الدائرى أعصب في الخطب أو أغقص

ويبدو أن البحث عن الخير الثانى « أعصب » ملتصقا بالخبر السابق يمثل مطلباً لدى المعرى ، فقد التزم في البيت عدة صفات استأنس فيها بدلالات اصطلاحات علم العروض . فأخو الحرب شبيه ببحر الوافر مكتمل التفعيلات ؛ أى الذى لم تقطف له عروض ولا ضرب ، وهو إمكانية خيالية لم يوجها

وقول عمر بن أبى ربيعة ص ٣٤ :

ما ظبية من ظباء الأراك تقود دماث الرى عاشبا

وقوله ص ٢٤٠ :

إنى لسائل أم الربيع قبل الوداع متاعاً لطيفاً

وقول ابن نباتة المصرى ص ٨٠ :

باين نباتة جاز الزمان وزلت وزالت قوى همتك

والملاحظ في الأبيات السابقة وجوها من مقطوعات قليلة العدد أن بالإمكان رقى غرمها بإضافة أداة من أدوات المعانى يبيح ذلك البدء بالتقى أو النداء أو إن الناسخة ، أما الذى له حق البدء خروما فما بدأ بالفعل الماضى « زار » وكذلك الفعل الماضى ( بان ) .

والناظر إلى بيت عمر بن أبى ربيعة الذى يقول فيه : إنى لسائل أم الربيع يجد إمكانية التلاعب بالحرم في إيقاع الشطرين وبهذا التلاعب يضع حد التلويز المثل في كلمة الربيع ، فإذا ما قبلنا أن تكون العروض على نحو « فعول » مع قبول خرم الشطر الثانى قلنا :

إنى ( فعولن ) - لساء ( فعول ) - ل أم الر ( فعولن ) - ربيع ( فعول ) .

قبل ( فعولن ) - وداع ( فعول ) - متاعاً ( فعولن ) - لطيفاً ( فعولن ) .

وهذا الإيقاع يقطع حبل التلويز ويسلمنا إلى ملاحظة مفادها أن الأبيات الواردة في المقارب والتي تجري عروضها على ( فو ) بالإمكان أن يقطع تنظرياً حبل تدويرها بجعل العروض فعولاً ، وهو مهرب من التلويز لا يسلم إلى سكت ، لأننى كما قلت لا أحسب أن السكتة تين من نهاية متحرك ، إضافة إلى أن هذا السيل النظري يبيح الحزم في أوائل الشطر الثانى في كل أبيات القصيدة . فالفرض النظرى قائم لكن تبريره لا أساس له فالتدرة لا تمثل ظاهرة يسمى إلى تلمسها ولا سيل إليها يضع في مناه التلويز .

ولم يقف أمر الحزم في المقارب في حساب التام وحده ، وإنما جاء في الجزوء منه ، فقد حرم ابن المعتز في جزوء مقارب ص ١٨٦ حين قال :

حَتَامَا كَجُوزٍ      يَشْقَى بِهِ السَّوَادُ  
فِيَتْ لَهُ مَتَسِّنٌ      وَبَسِيتَ لَهُ بَارِدُ

استعمال ؛ فأخو الحرب شكل فقط لا كيان له ، فإذا ما جدّ الجد وبان النزال تحول في الخطب أعضب ؛ أى نقص شأنه كما ينقص شأن تفعله الوافر بالعضب لتصبح « فاعلتن » أو بالعقص ليضلّ شأوها وتصبح فاعلتن ؛ وهنا يبين أن الاتصال مطلب دلالي ؛ حيث أخو الجرب هيّن الشأو لا رجاء منه ؛ ولو حق لمنشد أن يفصح عن سكتة العروض لخرج بالبيت عن دلالة حين يقول :

أخو الحرب كالوافر الدائري اغضب في الخطب أو أعقص

فقد جاء الشطر الأول مسلما إلى مدح تنفيه دلالة الشطر الثاني ، فالوافر اللوار لاشية فيه فإذا ما كان أعضب أعقص في الخطوب هان أمره ، فالاتصال الإنشادي مطلب يحقق دلالة البيت .

- ومن تلويده أيضا قوله ص ٣٩٩ ج ٢ من اللزوميات أيضا :

وكيف النجاد والفرقدين فضل وآيت لا ينجوان  
ولو كان للشطر أن يأخذ حقه وهو حقّ ضعيف لكانت العروض  
« فعمل » تقف بالشطر عند نهاية كلمة « الفرقدين » مع قبول الخرم في الشطر الثاني ؛ لكن العروض الأصل في إيقاعها « فعو » اتصلت بالشطر الثاني اتصالا يحكم تضام المبتدأ المؤخر النكرة « فضل » بالخبر المقدم المسوّغ للابتداء بالنكرة « للفرقدين » .

وهكذا يتم حد الخرم في هوامش البحث دالا على تسلطه على نظام بحر الطويل ، وعلى الوافر والمقارب عن بعد وما أظن البحث عنه في بحور أخرى يثبت وفرة تساوى وفرة البحور الثلاثة السابقة ؛ بيد أنه قد ورد الخرم في المنسرح عند أى المعتر حين قال ص ١٦٣ :

يا نسيم الرياح من بلدى إن لم تُفَرِّجْ همى فلا ترد

والندرة هنا سبيلها ارتباط الخرم بوحدة « مستعملن » التي يعترها الخين أحيانا لتصبح « متفعلن » فإذا أصابها خرم صارت « ثقملن » ؛ ومعنى ذلك حصول نقص كبير يتعد عن وادى التفعيلة الأصلية ؛ ولعل قبول الخرم في المنسرح جعل قبوله في البسيط وارداً فها هو الفرزدق الذى بان ولعله بالخرم يقول في البسيط ص ٣٢٥ :

قد بلغنا على غشاة أنقشنا شطّ الصرارة إلى أرض ابن مروان

- وحين دور شوق ارتضت أبياته التلوير دون احتمال خرم الشطر الثاني

لأنها جاءت على « فعول » أصلا لا « فعو » : يقول ص ٦٨ ج ٣ :

وكيف يقال لجار الأوائل جار الأواخر ناءٍ وواحد

والوصلة النطقية تمثل مطلباً ، فلم يكتف شوق بفعول التي تعطى إحساس التلوير وإنما أضاف إليها التلوير أيضاً ؛ وفي ذلك دلالة إلحاح على الاتصال النطقى . فالمستفهم عنه جملة نطقية يتصل مداها على نحو « يقال لجار الأوائل جار الأواخر .. » .

ومن تلويده قوله ص ٦٤ ج ٤ :

كسارية الفلك أو كالمسلة أو كالفنار وراء العجب

ولا فصم لأن الصورة الشعرية المعتمدة على التشبيه لا بد من تصورها إنشادياً على النحو الآتى :

فإما أن ينطق البيت كله دفعة واحدة . وإما أن يقسم بعيداً عن حد العروض على نحو : كسارية الفلك / أو كامسلة / أو كالفنار ..



## التدوير في الخفيف

امتلك الخفيف ظاهرة التدوير ، وأصبح الاتصال الشطري منبثا عنه فلم يوجد من التوام من البحور بحر مثل التدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف ؛ من أجل ذلك فلن نفصل في أمر نماذجه ؛ لأنها في الورود طاغية ، وكيف يبرر مظهر هو إلى الثبات أقوى وأثرى ! وعلى هذا فلنا بعض تعليقات تقتضيها دلالة الإحصاء . وإلى البحث هذا الجدول الدال على استخدام إيقاع الخفيف .

العصر	عدد الأبيات	التدوير	نوع الفاصل			
			أل	ص	م	ل
الجاهلي	٣٤٦	١٨٧	١٠	١١٠	٣٨	٢٨
الأموي	٧٦٧	١٦٠	١٢	٨٨	٣٥	٢٢
العباسي	٤٧٩٤	٢٢١٩	١٩٧	١١٨٣	٦٢١	١٩٥
الأندلسي	٣٣٥	١٠٣	١٣	٤٩	٣٦	٥
المصري المملوكي	١٨٤٢	٦٩٦	٣٥	٣٧٥	٢٣٨	٤٨
الحديث	٣٥١٧	١٥٥٢	١٦٨	٨٢٤	٤٧٤	١٣٧
المجموع	١١٦٠١	٤٩١٧	٤٣٥	٢٦٢٩	١٤٤٢	٤٣٥

ونسبة ورود التدوير بالنسبة لما استخدم من أبيات الخفيف في الإحصائية تصل إلى ٤٣٪ تقريبا ، وهي نسبة قابلة للزيادة والقلّة حيث الاختبار خاص

بإحصائية معينة . لكن أمر الزيادة والقلة محكوم بالقرب من هذه النسبة . وقد بان في الأبيات المدورة أن الصامت هو الذى امتلك كما كبيرا فى تصور الفاصل فقد وصل إلى نسبة ٥٣,٥ ٪ تقريبا من الأبيات المدورة ، وجاء المد بعده بنسبة تصل إلى ٢٩,٥ ٪ تقريبا .

وفى هذا الكم دلالة على :

( أ ) عدم الارتكاز على أن يكون الفاصل « أل » وهو صيغة تبرر التلويز باعتبارها كلمة مستقلة .

(ب) قلة اللين الذى بإمكانه أن يتسرب فى حدود تسرب المد .

(ج) الارتكاز على الصامت باعتباره مطلب اتصال يرومه البحر .

(د) قد تراؤم مساحة ما بالمد لا تساوى بحال ما شكل العروض .

وهذا مؤداه تعدد الإمكانات الإنشادية وراثتها داخل إيقاع بحر كالخفيف .

ظَلَّ التلويز إذا فى الخفيف طاغ ، وقبوله فى الإيقاع علامة من علامات الخفيف لا يفسر وجوده وإنما يفسر غيابه ..ومن الكثافة الواردة يبين للدارس أن التوفز فى إيقاع الخفيف غير وارد . والتوفز يحتاج إلى مواطن وقف واستراحة منها سكتة العروض التى تين حقه ؛ فالبحر انسيابى فيه استرسال ينفيه القطع .  
إن أبا العتاهية حين قال ص ١٣٩ :

عزم الليل والنهار على أن لا يملا تفريق كل جماعة

كان بإمكانه أن يقطع استرساله واقفا على «أن» ولو بدأ الشطر الثانى بأداة النفى بعد سكتة العروض الخفيفة ما أخطأ نظريا ، لكن حسن الخفيف الإيقاعى الجوز للتلويز ظاهرة قارب ما بين كلمتى العروض والشطر الثانى ليجعلهما كلمة واحدة مؤكدا الاسترسال والاتصال بقبول ظاهرة صوتية هى الادغام يختفى معها السكت والقطع ؛ وهى أبيات للحارث بن حلزة البشكرى<sup>(٦١)</sup> من معلقته توضح رحابة الاتصال بإيقاع خفى ينفى وضوح الترم :

---

(٦١) من جواهر الأدب ٨٣/٢ .

وأتانا من الحوادث والأنباء خطب نعى به رؤساء  
إن أخواتنا الأراقم يغلون علينا في قيلهم إحفاء  
يخلطون البرىء منا بذى الذنب ولا ينقى الخلل الخلاء  
زعموا أن كل من ضرب العير موالى لنا وأنا الولاء

استرسال فى قصّ الخطب الذى أتاه فما فعله بنو الأراقم مما شقّ  
على الحارث وقومه وأساء إليهم يحتاج إلى حديث طويل ممتد تنوّه فيه السكتات  
الداخلية وأهمها سكتة العروض ، وأنا أحسب أن المنشد الذى يوالى نطق هذا  
الحديث لمسرّع فى نطق أبياته دون وقفة طويلة أيضا على القافية .



## التدوير في المجزوءات وقصار الأوزان

رحبت المجزوءات والأوزان القصيدة بالتدوير ؛ لأن نطق البيت إنشاديا مرة واحدة لا يمثل ثقلا ؛ فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كمة كثيرا عن مساحة شطر من الوزن التام ، وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التدوير اللهم إلا بعض مجزوءات وبحور قصار أفصح وجودها عن حس إيقاعي يركز على تفعيلتي العروض والضرب وأعنى بذلك مخلع البسيط الذي كان انسلخه من البسيط مؤذنا بحس إيقاعي يخالف جزء البسيط<sup>(٦١)</sup> ، والشرطية واضحة في هذا الوزن وقد ارتكز عليها ابن الرومي وأوضحها استعمالا حين قال :

وجهك يا عمرو فيه طول وفي وجوه الكلاب طول  
مقابح الناس فيك طرا حماكها الله والرسول  
والكلب وإف وفيك غسر فأنت عن قلده سفنول  
مستفعلن فاعلن فعول مستفعلن فاعلن فعول  
يت كمنحك ليس فيه معنى سوى أنه طبول

ولعل ولع الموشحات به وزنا دليل من دلائل وضوح إيقاعه والحرص على سكتاته ؛ من أجل ذلك حين يأتي التدوير فيه يمثل الهجاء شلوذا يحتاج إلى تبرير .

من جملة ٩٣١ بيت في الإحصائية للمخلع ورد التدوير أربع مرات مرة واحدة لكل من أي تمام وابن نباتة والحسان وعبد اللطيف . وحين دور أبو تمام في المخلع قال ص ٦١ :

بين الأساوير والخلاخيل والدماليج والرعوث

---

(٦٢) لنا دراسة حول نشأة وزن المخلع في كتابنا « محاولات للتجديد في إيقاع الشعر » تحت عنوان : قراءة في إيقاع مخلع البسيط . ص ٩٠ .

والبينية التي اقتضت عدم الأفراد ، وألزمت الاتصال ضاع من خلالها مذاق الخلع الإيقاعى .

وحين دور ابن نباتة ص ٥٧٥ مجانفاً سمة الخلع الإيقاعية قال :

هنى دمشق وساكنها الغيث والقصادم الوفى

والتهنئة الحاصلة لدمشق المنونه وأهلها من الغيث والآقى الوفى أضحي تمامها سببا من أسباب الاتصال ، فإذا كانت أبيات القصيدة تمثل إيقاعا غنائيا فقد جاء هذا البيت ليقطع رتابة التكرار الإيقاعى داخل القصيدة .

ولذا تركنا الخلع إلى بقية الأوزان من هزج ومجث ومقتضب ومجزوءات الكامل والرمل والخفيف والبسيط والرجز ؛ ما وجدنا فارقا كبيرا بين استخدام البحور فى التلوير اللهم إلا فى ميل مجموعة منها إلى كون الفاصل مدا وأخرى إلى كونه صامتا . وإن كان المد هو الغالب فى الفصل ؛ حيث لم يخرج من هذه الأوزان إلا المجث المقطوع من أساسه التام الخفيف ، فقد ارتضى الصامت فاصلا أكثر من كونه مدا كالخفيف والجدول التالى يوضح مظهر التلوير فى المجزوءات وقصار الأوزان :

الوزن المجزء والقصير	عدد الآيات	التدوير	نوع الفاصل			ل
			أل	ص	م	
الهزج (٦٤)	٤٠٠	١٢١	٥	٦٧	٤١	٨
المجث (٦٣)	٧٨٤	٧٥	٧	٤٠	١٩	٨
المقتضب (٦٤)	٢٤٠	١٩	١٠	١	٨	—
مجزوء الرجز	١٠١٦	٢٩٧	٨٧	٧٦	١١٣	١٧
مجزوء الرمل	١٥٠٦	٧١٤	٨١	٣٤٤	٢١٩	٧١
مجزوء الكامل	٣٣٥٨	١٧٦٣	١٤٨	٤٩١	١٠١٢	١٣٦
مجزوء الوافر	٥٩٥	٢٠٥	١٥	٦٧	٩٣	٣٠
مجزوء الخفيف	٤٠٩	١٠٩	١٠	٢٢	٦١	١٣
مجزوء البسيط (٦٥)	٧٥	٦	٦	—	—	—
المجموع (٦٥)	٨٣٨٣	٣٣٠٩	٣٦٩	١١٠٨	١٥٦٦	٢٨٣

(٦٢) لم يرد في احصائية الجاهل شيء في الهزج

(٦٣) لم يرد في الأموى مجث .

(٦٤) لم يرد المقتضب إلا في احصائية العصر الحديث لدى شوق وعبد اللطيف ، ولغرام عبد اللطيف

بالتسريح آض المقتضب قطعة منه مسلما إلى تدوير كبير كالتسريح

(٦٥) لم يستخدم في الإحصائية إلا لدى المعرى ( ٤ مرات ) وابن خفاجة الأندلسي ( ٤ مرات )

وشوق ( ٦٧ مرة )

(٦٦) لم يرد ذكر للمضارع في إحصائية الحت

الإحصائية - ١٠٠ ن تلويير في هذه المجموعة يقارب ٤٠٪ من  
 - ١٠٠ حسب مد فاصلا حوائى ٤٨٪ ، وهى نسبة تؤكد فسحة المد ؛  
 . خاصة في وزنى كامل و١٠٠ افر

ويبقى من الإحصائية بعد ذلك جملة استخدامات إيقاعية تنأى عن نظام  
 التقسيم الشطرى لورود أبياتها على صورة الشطر أو لاستخدامها في نظام توشيح  
 أو ترييع أو ازدواج والجدول الآتى يوضح ورودها :

الموشح	المزدوج	المربع	المشطور	السوزن
-	٩٢٦	-	١٤٨٢	الرجز
٤٥	-	-	-	مشطور رجز (٦٧)
-	-	-	٥٦	مشطور منشرح
٦	-	-	-	موشح وافر -
-	-	١٠٣	-	مربع وافر (٦٨)
١٥	-	-	-	موشح منشرح
-	١٣	-	-	مزدوج سريع (٦٩)
-	-	٢٦	-	متدارك مربع (٧٠)
٤٥	-	-	-	موشح تام وافر (٧١)
٢٨	-	-	-	موشح تام رجز (٧٢)
-	-	-	٤	مشطور كامل
-	٣٠	-	-	مربع مجزوء وافر (٧٣)
١٣٩	٩٦٩	١٢٩	١٥٤٢	المجموع

(٧١) الحسانى .

(٧٢) الحسانى .

(٧٣) ناجى .

(٦٧) الموشح للحسانى في العصر الحديث .

(٦٨) المربع لشوق وناجى

(٦٩) لشوق

(٧٠) شوق

وهى صور وزنية بنأى نظامها الإيقاعى عن ظاهرة التدوير ويناقضه ،  
وبتأم هذه الصور ينتهى حق الإحصائية وينتهى حق الكتاب والبحث ليكون الختام  
مجموعة من الملاحظات العامة التى يراها القارئ ويلحظها حول ظاهرة  
التدوير :

**الملاحظة الأولى :** يرى البحث أن هناك بحورا تفصح عن نغم إيقاعى  
ينضب فيها التدوير أو ينذر . والندرة أضحت مبررة من خلال اعتبار دلالى  
نحوى ، هذه البحور هى الطويل والوافر والمديد والرمل والبسيط والكامل والرجز  
والخلع من المجزوءات .

ويرى أن هناك بحورا أفصحت عن التدوير وجاء ورودها غير قليل وقد بان  
ذلك فى بحرین هما المنسرح الذى يبدو أن عدم الانتهاء فيه بمستغلق كاملة إضافة  
إلى المذاق الثرى الداخلى الذى أحس به حازم القرطاجنى حين قال : « فأما  
المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن كان الكلام فيه  
جزلاً »<sup>(٧٤)</sup> ، والمتقارب الذى قربه ورود « فعول » عروضاً من وادى الاتصال  
لا الانقطاع .

ويرى أن هناك بحورا امتلك التدوير مرامها وهى الخفيف من التوام ،  
والمجزوءات وقصار الأوزان ، وفى الخفيف كان مبرر الاتصال غلبة الاسترسال  
والقص والحكاية فى هذا الوزن ؛ أما المقصور من الأوزان فيبدو أن قصر طول  
البيت لم يُعْنِ باتصاله حق الشطر .

**الملاحظة الثانية :** تتصل قضية التدوير بالإنشاد ؛ بمعنى أن فرض نظام  
شطرى يبين من خلاله العروض أمر محسوب إيقاعياً ، فالعروض تشكيل للتعقيلة  
الأخيرة للشطر الأول وُجد التدوير أم لم يوجد ، فالاتصال النطقى أو القطع علاقة  
ترتكز على إنشاد البيت لإنشاداً يراعى حقى الدلالة والنحو . وحين يضع سكتة  
العروض فالسكتة هنا ليست من حساب الكم - وإنما هى اعتماداً على الإنشاد -  
من حساب الزمن وهو مقدر لا يتضح إلا بالاستعمال ، أى بالإنشاد .

---

(٧٤) منهاج البلاغ ٢٦٨ .

الملاحظة الثالثة : في التدوير إحساس يكسر التكرار الشطري ؛ كى  
يبتعد الإيقاع عن الرتابة والتكرار ؛ وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلى كى  
يكون سبيلا لحرية الإبداع .

الملاحظة الرابعة : بان من خلال التدوير وهو ملمح إيقاعى أن اتصاله  
بالدلالة يجعل الإيقاع جزءا من الإبداع وليس حلية شكلية له .

الملاحظة الخامسة : في ظاهرة التدوير إحساس بأن القصيدة العربية ليست  
منفكة الثرى مقطوعة الأوصال . فالصلة داخل البيت تروم وحدة الدلالة  
والنحو ؛ وهذا ما تلمسناه في التضمن . فالتدوير علاقة اتصال والتام بين  
الأشطر والتضمنين يحمل هذه العلاقة أيضا بين الأبيات .

الملاحظة السادسة : بهذا التنوع الشطري اتصالا وانقطاعا يرحب النظام  
الإيقاعى لتمثل الحوار الشعرى الذى يعتمد على الإمكانيات الإيقاعية المختلفة طولا  
وقصرا .

الملاحظة السابعة : يبين من خلاله الإحساس بقدر ما بحالة التوفر لدى  
الشاعر فالشاعر الذى يروم سكتة العروض يحتشد لها ويركز إحساسه على بيان  
الوقف . والشاعر الذى يروم الاسترسال يترك حسّه منسابا وتوفزه قائما في إطار  
البيت كله .

الملاحظة الثامنة : حين ندر التدوير في بعض محور كان وجوده موجها إلى  
فاصل معين في الأغلب وهو أداة التعريف « أل » وفي ورود « أل » إحساس  
صوتى بأنها كلمة مستقلة ؛ مما يدفع عن هذه البحوث إحساس التدوير الطارىء ،  
فبالرغم من وجود المبرر الدلالى والنحوى فإن شطر الكلمة إلى قسمين لا يحس  
من خلال أل تمام حيث الموجود كلمتان لا كلمة واحدة . وقد تلاعب الشاعر  
بهذه الإمكانية . إمكانية المبادلة بين الاتصال والانقطاع ، والدليل على الاعتماد  
على « أل » كلمة مستقلة ما أنشده أبو بكر محمد بن على عن أبى اسحاق لعبيد  
في الخصائص ج ٢ ص ٢٥٥ . فقد أورد قصيدة قسمتها الشطرية تقف  
بالعروض عند « أل » :

ياخليلي آربعا واستخبرا ال منزل الدارس من أهل الحلال  
مثل سحق البرد عفى بعدك ال قطر مغناه وتأويب الشمال  
ولقد يغنى به جيرانك ال ممسكو منك بأسباب الوصال  
ثم أودى ودهم إذ أزمعوا ال بين والأيام حال بعد حال

وبعد فما كانت محاولة رصد ظاهرة التدوير إلا سبيلا للإحساس بالتكامل  
الموجود في عملية الإبداع الشعري من داخلها ، فما أضحت الظاهرة الإبداعية  
التي يفترض وجودها في إطار الشكل إلا جزءا ممتزجا بعملية الإبداع . والغوص  
في عملية الإبداع غوص في محيط ؛ ومن ثم فالوصول إلى قانون حاكم أو قاعدة  
محددة ادعاء لا سبيل إليه ؛ فالإبداع تتسرب منه القوانين فهو حاكمها وليست  
هي الحاكم له ؛ ومن هنا اكتفى البحث بالرصد والوصف ومحاولة التبرير التي  
تتأرجح بين الاحتمال والصواب والله الموفق .

أحمد كشك

١٩٨٩/٤/٢٠

## مراجع البحث

- البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه عبد الكريم الدجيلي مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٥٩ م .
- جواهر الأدب للسيد أحمد الهاشمي . أشرف على تحقيقه وتصحيحه لجنة من الجامعيين . منشورات مؤسسة المعارف بيروت - لبنان .
- الخوف من المطر - المجلس الأعلى للفنون والآداب - وزارة الثقافة ١٩٧٥ م .
- ديوان إبراهيم ناجي « مجموعة دواوينه » ، دار العودة - بيروت .
- ديوان ابن خفاجة تحقيق الدكتور سيد غازي : الطبعة الثانية ١٩٧٩ م - منشأة المعارف بالإسكندرية .
- ديوان ابن زيدون شرح وتحقيق محمد سيد كيلاني . تراث العرب مصطفى الباني الحلبي ١٩٦٥ م .
- ديوان ابن المعتز تقديم كرم البستاني - دار صادر بيروت .
- ديوان ابن هاني الأندلسي - دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٨٠ م .
- ديوان الأخطل شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين . الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار الكتب العلمية بيروت لبنان .
- ديوان الأعشى الكبير شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين - الطبعة الأولى ١٩٨٧ م - دار الكتب العلمية بيروت. لبنان .
- ديوان ابن نباتة المصري - دار إحياء التراث العربي - توزيع دار صعب بيروت لبنان .
- ديوان أبي تمام - شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية - الطبعة الأولى ١٩٦٨ م - الشركة اللبنانية للكتاب - بيروت .



- ديوان أئى الحسن التهامى - تحقيق عثمان صالح الفريج - دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٥ م - الرياض - المملكة العربية السعودية .
- ديوان أئى الطيب المتبى - طبع على نفقة أمين هندية بالموسكى - الطبعة الثانية ١٩٢٣ .
- ديوان أئى فراس - رواية أئى عبد الله الحسين بن خالويه - دار صادر - بيروت .
- ديوان أئى نواس - حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالى دار الكتاب العربى - بيروت - لبنان .
- ديوان الباهلى - صنعة محمد خير البقاعى - دار قتيبة - دمشق ١٩٨٢ م .
- ديوان البحترى - جزءان دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٨٠ م .
- ديوان بشر بن أئى خازم ت عزة حسن .
- ديوان البوصيرى لشرف الدين أئى عبد الله البوصيرى تحقيق محمد سيد كيلانى - الطبعة الثانية ١٩٧٣ مصطفى البائى الحلبي .
- ديوان حاتم الطائى شرحه وقدم له أحمد رشاد الطبعة الأولى ١٩٨٦ م - دار الكتب العلمية بيروت .
- ديوان حميد بن ثور الحلالى صنعة الأستاذ عبد العزيز الميمنى - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٥١ م - الدار القومية للطباعة والنشر .
- ديوان الخليل - نظم خليل مطران - مطبعة المعارف بالفجالة .
- ديوان عامر بن الطفيل - تقديم كرم البستانى - دار بيروت ١٩٧٩ م .
- ديوان عزيز أباطه ( مجموعة ذواوين ) . الناشر : دار الكتاب المصرى ، دار الكتاب اللبنانى .
- ديوان عمر بن أئى ربيعة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .
- ديوان الفرزدق - كرم البستانى - دار صادر بيروت .

- ديوان الموشحات الأندلسية تحقيق د. سيد غازي ، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٧٩ م .
- ديوان النابعة الذيباني شرح وتقديم عباس عبد الساتر - الطبعة الأولى ١٩٨٤ م - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي . الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ . دار الكتب العلمية - بيروت .
- شرح ديوان أبي العتاهية - الطبعة الأولى ١٩٨٥ - دار الكتب العلمية بيروت .
- شرح ديوان جرير - شرحه وقدم له مجدى محمد ناصر الدين - الطبعة الأولى ١٩٨٦ - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
- شرح ديوان الخنساء شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي - الطبعة الأولى ١٩٨٥ - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
- شرح ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري - شرح وتعليق : د. ن. رضا ١٩٦٥ م - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان .
- شرح ديوان عنتره - الطبعة الأولى ١٩٨٥ م - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان .
- الشوقيات - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .
- شعر ربيعة الرق - جمعه وحققه وقدم له يوسف حسين بكار - دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية ١٩٨٠ م .
- عفت سكون النار - الحساني حسن عبد الله منشورات دار اللواء بالرياض - مطبعة المدني - العباسية .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - الطبعة الرابعة ١٩٧٢ م - دار الجيل .
- فن التوشيح - للدكتور مصطفى عوض الكريم قدم له الدكتور شوقي ضيف دار الثقافة - بيروت ١٩٧٩ م .

- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة - الطبعة الخامسة ١٩٧٨ م - دار العلم للملايين - بيروت .
- اللزوميات لأبي العلاء المعري تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي - طبع بمطبعة التوفيق الأدبية بمصر وقد تم ١٤٣٢ هـ - مكتبة الخانجي القاهرة .
- لزوميات وقصائد أخرى - شعر عبد اللطيف عبد الحليم ، دار الثقافة العربية - السيدة زينب - القاهرة .
- المجموعة الكاملة - ديوان حسين عرب . شركة مكة للطباعة والنشر - التنعيم - مكة المكرمة .
- محاولات للتجديد في إيقاع الشعر للدكتور أحمد كشك - الطبعة الأولى ١٩٨٥ م - مطبعة المدينة توزيع دار المعارف .
- مقام المنسرح - شعر عبد اللطيف عبد الحليم - الطبعة الأولى يناير ١٩٨٩ م - مكتبة النهضة المصرية .
- مناجى البلغاء وسراج الأدباء لأبي الحسن حازم القرطاجنى تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة تونس ١٩٦٦ - دار الكتب الشرقية .
- موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس - الطبعة الرابعة ١٩٧٢ م - مكتبة الأنجلو .
- النبع الظامىء - شعر عبد الله باسراحيل ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ م - طبع بمطابع شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر - جدة .
- هدير الصمت - عبد اللطيف عبد الحليم ، مكتبة النهضة المصرية - ١٩٨٧ م

## محتويات الكتاب

اهلاء

تقديم ٥ العمل الشعري نتاج مكونات ٥ الإيقاع جزء من الإبداع ٥ وليس  
واجهة خارجية ٥ العدل في مناصفة بيت الشعر ٥ إيقاع الشعر فيه من إيقاع اللغة  
الكثير ٦ التدوير من خلال النحو والمعنى والإيقاع ٦  
- التدوير علاقات ومخالفات ٧  
التدوير ٧ التدوير علاقة اتصال بين الشطرين ٧ ظواهر تروم التدوير ٨ ظواهر  
تافره ٨

أولاً : علاقات تقرب التدوير ٨

١ - التضمن ٨ اتصال نطقي بين بيتين ٨ مراد التضمن ٨ ترابط الأبيات سمة  
الشعر العربي ٨ التعليق غير المصحب يتفق فيه الارتباط النحوي بالدلالة ٨ التعليق المصحب  
وتصوره بناء على استقلال القافية ٩ ضياع الحد النحوي للقافية من خلال  
التضمن ٩ رأى حازم في التضمن ٩ قبول الساكنين بيبح الوقوف ويعارض  
التضمن ١٠ لزوم ما لا يلزم يناقر التضمن ١٠ ضياع سكة العروض من خلال  
التدوير ١٠

٢ - البند والإفصاح عن التدوير ١٠ تعريف البند لدى الدجيلي ١٠ البند حلقة وسطى  
بين النظم والنثر ١٠ أكثر جريبات الملائكة لحظاً الدجيلي ١١ تصور نازك  
للبند ١١ البند بداية تمهيدية لنظام الشعر الحر ١١ نصّ لاين دريد يوازي تخطيط  
الشعر الحر ١٢ سمات التلاق بين البند والشعر الحر ١٢ ملاحظات نازك على  
تصور الدجيلي ١٢ البند ليس موسوماً بوزن واحد ١٢ البند يركز على ثنائية  
وزنين ١٢ أطراح السبب أساس في تشكيل إيقاع البند ١٢ البند ملاخلة بين الهزج  
والرمل ١٣ تقفية داخلية في بند ابن الخلفة ١٣ عفوية الانتقال بين الهزج والرمل  
عند نازك ١٤ نازك ومقياس عروضي للبند ١٤ ملاحظاتنا حول تصوري نازك  
والدجيلي ١٥ لا حقّ لنازك في رفض الزيادة ١٥ لم تعتمد البند كلها في تصورها  
لمقياس البند ١٥ رأى في إيقاع بند ابن الخلفة ١٦ تقسيم عشوائى ١٦ وقف  
داخلي يناقض تصور البند ١٦ الرجز بديل ثالث للمناخلة في البند ١٧ فرض

مقياس ثابت للبند ينأى سمته ١٨ البند فن عراق لدى الدجيلي ١٨ تصويره لنص ابن دريد ١٨ ملاحظات حول رأيه ١٩ تصور نازك لكسر في نص ابن دريد لا أساس له ١٩ لم يدرك الدجيلي وجود تقفية داخل البند ٢٠ نماذج تثبت ذلك ٢٠ تلاعب بالأطوال أيضا ٢١ المزاخفة طاغية في إيقاع البند ٢١ دائرة الخليل إرهاب بنظام البند ٢٢ البند رافد من روافد التراث ٢٢ المجاز والإحساس بالبند ٢٢ تحليل لنص أوى العلاء ٢٣ سابقة لنص أوى العلاء تجعله بنداً ٢٣ التلاعب بالإيقاع داخل تشكيل نثرى رافد قديم ٢٣ البند والتضمين ٢٤

### ٣ - الشطر والإنهاك في نظام الإيقاع

ارتباط الشطر والإنهاك ببحور معينة ٢٤ الشطر والإنهاك يخصص الرجز ٢٤ الارتكاز في المشطور والمنهوك على القافية ٢٤ موافقة الشطر والنهك للتلوين ٢٥ القوافي المنسوقة ودلالاتها على شعر التفعيلة ٢٦ استقلال الرجز بتصور إيقاعى خاص ٢٦ الكاركاتير وفن الرجز ٢٧

### ثانيا : علاقات تنأى عن التلوين ٢٧

- ١ - التصريح والتقفية : ٢٧ وضوح القسمة الشطرية منهما ٢٧ مدلول التصريح ٢٧ المقابلة الكمية والكيفية للتصريح تنفى التلوين ٢٨ التقفية ٢٨ التصريح وابن رشيق ٢٩ التكلف فيه ٢٩ تصور للمتقارب من خلال التصريح ٢٩ التصريح لإفصاح عن نغم ٣٠ التصريح غاية إيقاعية والتلوين دلاليه ٣٠ وهم مخالفة لدى ابن زيدون ٣٠ ميل المتنبى للتصريح ومجافاة الفرزدق له ٣٠ ظاهرة الخرم تنأى التصريح ٣١ قلة الخرم مع التلوين ٣١
- ٢ - الموشحات لإفصاح عن نغم الأشطر ٣١ تصور نظام الموشح ٣١ تحليل لموشح ٣٢ انتحال مسقط لامرئ القيس ٣٢
- ٣ - الإشباع في العروض قطع للتلوين ٣٣ نماذج من الخفيف والمجثث ٣٣ الإشباع قرين السكت والوقف ٣٤
- ٤ - الإجازة والحوار بالشطر : ٣٤ الإجازة حوار بين شاعرين ٣٤ محاورة بين امرئ القيس والتوأم يشكرى ٣٤ مطارحة بين رجل والفرزدق ٣٥ لا تلوين مع هذا الحوار ٣٥

- التنوير استقراء ووصف وتحليل ٣٧

الدافع إلى الاستقراء جملة اقتراضات ٣٧ وضوح نغم العروض في بعض بحور دون أخرى ٣٧ صلة الإيقاع بالدلالة والتركيب ٣٨ إيضاح الغرض من خلال إحصاء ووصف ٣٨ تفصيل للإحصائية التي كانت نتاج استقراء ٣٨ شعراء العصر الجاهلي الذي اعتمد عليهم الاستقراء ٣٩ شعراء العصر الأموي ٣٩ شعراء العصر العباسي ٤٠ شعراء العصر الأندلسي ٤٠ شعراء العصر المصري المملوكي ٤٠ شعراء العصر الحديث ٤١ تفصيل البحث في التواتر من البحور ٤١ النظر إلى الفاصل في التنوير نظرة صوتية ٤١ أنواع الفاصل صامت ومد ولين وأل ٤٢ الإيقاع مفسر من خلال اللغة ٤٢

- الطويل والتنوير ٤٣

إحصائية الطويل والتنوير فيه ٤٣ الخرم في الطويل ٤٣ ملاحظات حول خرم الطويل ٤٣ استقصاء لخرم الطويل من خلال إحصائية البحث ٤٤ ورود لدى حاتم الطائي والأعشى ٤٤ تراوح لدى الأعشى بين التصريح والخرم ٤٤ ورود التنوير لدى الخنساء وعامر بن الطفيل ٤٤ شعراء النفاضة وتماثل الظواهر الإيقاعية ٤٥ نأى عمر بن أبي ربيعة عنهم ٤٥ غرام الفردق بالطويل ٤٥ ظاهرة الخرم تتحدد بفهم شعر الفردق ٤٥ ملاحظة حازم القرطاجني لذلك ٤٥ عمر بن أبي ربيعة أكثر شعراء إحصائية العصر الأموي تنويرا ٤٦ تعليق على إحصائية الخرم لدى الفردق ٤٧ البحث أكثر من دور في الطويل في إحصائية العصر العباسي ٤٧ كثرة تنوير الطويل في العصر العباسي عن الأموي ٤٩ ندرة الخرم فيه ٤٩ التنافر بين الخرم والتصريح ٤٩ التوازن التغمي من مظاهر الشعر العباسي ٤٩ ندرة استخلام الطويل في الشعر الحديث ٥٠ سرّ الندرة ٦٠ لا خرم في إحصائية الطويل الخاصة بالعصر الأندلسي والمصري المملوكي والحديث ٥٠ جدول لإحصاء التنوير في الطويل ٥١ دلالات هذا الجدول ٥١

- أبيات من الطويل المنور في ظل النحو والمعنى والإيقاع ٥٢

الفاصل النظري (أل) غالبا ٥٢ جملة من أبيات منورة تقرأ نحويا ودلاليا ٥٢ . ما دلت عليه القراءة النحوية الدلالية ٥٧

#### - التلويز في الوافر ٥٨

سكتة عروض الوافر واضحة ٥٨ ندرة التلويز فيه ٥٨ رصد الظاهرة في الوافر ٥٨ لا تلويز في إحصائية العصر الجاهلي ٥٨ معلقة عمرو بن كلثوم واعتمادها على الإيقاع الشطري ٥٨ بشر بن أبي خازم وغرامه بوزن الوافر ٥٧ ملاحظة الإقواء عند بشر ٥٩ ظهور التلويز مرة واحدة في إحصائية العصر الأموي ٥٩ غرام جرير بوزن الوافر ٥٩ كثرة التلويز في وافر البحرى ٦٠ خلو إحصائية الأندلسى من التلويز ٦٠ لم يدور في العصر المصرى المملوكى إلا البوصرى مرة واحدة ٦٠ عزيز أباطه دَوَّر مرتين في إحصائية الشعر الحديث ٦٠ ما تدل عليه ندرة التلويز في الوافر ٦٠ جدول لإحصاء الظاهرة في وزن الوافر ٦١

آيات من الوافر في ظل النحو والمضى والإيقاع ٦٢ الحزم في الوافر ٦٢ ملاحظة نحوية حول تلويز الوافر ٦٣ ( هذا الذى ) تركيب صيغى في لغة الشعراء ٦٤ .

#### - التلويز في البسيط ٦٥

ندرة التلويز في هذا البحر ٦٦ الخنساء تألف إيقاع البسيط ٦٦ الأخطل وغرامه بالبسيط ٦٦ لا تلويز في إحصائية الأموى ٦٦ المعرى أكثر من استخلم البسيط في إحصائية العصر العباسى ٦٤ التلويز في الأندلسى لدى ابن هانئ ٦٦ التلويز في الشعر الحديث من نصيب عزيز أباطه ٦٦ جدول لإحصاء ظاهرة التلويز في البسيط ٦٧

تمذج من تلويز البسيط قراءتها نحوياً ودلالياً ٦٧ تلاحق الصفات في رثاء الخنساء جعل الإنشاد يوم التلويز ٦٧ للمتنبى مناق خاص في التلويز ٦٩ إحساس ابن هانئ بالتلويز قريب من إحساس المتنبى ٦٩ القصم في حدود السؤال فقصم لإحساس الشاعر ٧١ الحفاظ على وحدة الدلالة والإحساس أولى من الحفاظ على سكتة العروض والإيقاع ٧١

#### التلويز في بحر الكامل ٧٢

نسبة التلويز فيه ليست نادرة ٧٢ غرام عنترة بالكامل ٧٢ سر غياب التلويز لدى جرير والفرزدق والأخطل ٧٢ الوعى الإيقاعى والنحوى والدلالى في النقائض ٧٢ الجهر بالإيقاع مطلب النقائض ٧٢ كثرة تلويز الكامل لدى أبى العتاهية والبحترى والمعرى ٧٣ وزن أبى هانئ المفضل الكامل ٧٣ كثرة التلويز

في الكامل لديه ٧٣ مع كثافة استخدام شوقي للكامل كان أقل تدويرا من ناجي وعزيز أباظه ٧٣ جدول احصائي لظاهرة التدوير ٧٤  
نماذج من تدوير الكامل في ظل قراءة نحوية دلالية ٧٤ توالى المعطوفات سمة التدوير لدى أبي العتاهية ٧٥ الاسترسال النطقي مطلب في تدوير المتنبي ٧٧ الإنشاد ونطق جملة الشرط ٧٨ كثرة المتضامات النحوية في تدوير المعري ٧٨ ابن هاني وتكثيف الصفات ٧٩ التدوير لدى شوقي هاتف من التبي والمعري ٨٠ ناجي وغرامه بالكامل تاما ومجزؤا ٨٠

#### التدوير في السريع ٨٣

نسبة التدوير فيه أكبر من البحور السابقة ٨٣ نصيب الأعشى من التدوير كبير ٨٣ نوة التلويز في الشعر الحديث ٨٣ جدول احصائي ٨٣

#### نماذج من تدوير السريع ٨٤

#### التدوير في الرمل ٨٨

نثرته ٨٨ الف شاعر معاصر له ما يبرره ٨٨ خلو إحصائية العصر الجاهلي من التدوير ٨٨ ورد لدى الأخطل مرة وأحقة ٨٨ سر ذلك ٨٨ إلف ابن ربيعة بوحدة فاعلاتن ٨٨ نفور شعراء التفاضل من الوحدة السابقة ٨٨ فاعلاتن تروم إحساس الشعر العباسي وينفر منها الأموي ٨٩ سيب ذلك ٨٩ الوحدة توافق ملناق الشعر الجديد ٨٩ إلف اللطيفة الرومانسية لما ٨٩ هوى الشاعر عبد اللطيف لوزن الرمل ٨٩ احصائية يتوزع فيها تدوير الرمل

#### نماذج من تدوير الرمل ٩٠

« فعلا » في التدوير أوقع من « فاعلا » ٩٠ الخلط في العروض بين « فاعلا » و « فعلا » و « فاعلاتن » ظاهرة لدى ابن المعتز ٩١ التدوير في شعر عبد اللطيف ظاهرة ٩٢ .

#### التدوير في المديد ٩٣

نثرة استخدام هذا الوزن ٩٣ الاستغناء بالرمل عنه ٩٣ التدوير فيه قرين ذوق الشاعر لا قرين النظام ٩٣ نماذج من التدوير فيه ٩٣ قراءتها نحويا ودلاليا ٩٣ .



#### التلوير في المتشارك ٩٥

ندرة استخدام الوزن قديما ٩٥ لاورود له في احصائيات الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي ٩٥ استخدام التلوير فيه لدى الحسناني عبد الله ٩٥ ما وراء هذا الاستخدام ٩٥ فقدان الملمح الإنساني في رثاء العقاد ٩٥ التلوير لدى الحسناني دفاع عن الإيقاع العمودي ٩٦

#### التلوير في الرجز ٩٧

الرجز بين الاتجاه التعليمي والقيمة الإبداعية ٩٧ الترخصات في إيقاعه ٩٧ ندرة التام تنفى تلوير الرجز ٩٧ إيقاعات الرجز تحتفى بالقافية عروضاً وضرباً ٩٧

#### التلوير في المنسرح ٩٨

عروض المنسرح ٩٨ المنسرح والمذاق الثرى ٩٨ حصة التلوير فيه توافق مذاقه الإيقاعي ٩٨ الشعر العباسي يحتفى بهذا الوزن ٩٨ من مقام المنسرح ديوان معاصر توجه إليه ٩٨ المنسرح من خلال احصائيته ٩٩ نماذج من تلوير المنسرح قراءة نحوية دلالية ١٠٠ الفاصل (أل) غالبا ١٠٠ تلوير ابن أبي ربيعة يستقصي الصورة ١٠٠ المدح والاستقصاء ١٠١ وصية أبي تمام للبحثى ١٠١ لا فقص لأجزاء صورة التشبيه إنشاديا ١٠٢ استخدام أبي تمام للمنسرح ١٠٢ دلالة «أل» في إبداع ابن زيسلون ١٠٣ نزوع المحدثين إلى الهرب من المنسرح ١٠٤ حظه كبير لدى عبد اللطيف ١٠٤ سر ذلك ١٠٤ التيقظ لدى إيقاعه أقوى من تلقائيه في ديوان « من مقام المنسرح » ١٠٤

#### التلوير في المتقارب ١٠٥

اختلاف الكم في عروض المتقارب ١٠٥ قيمة السكتة في عروض المتقارب ١٠٥ « فعل » وقطع الوقف عروضاً ١٠٣ الإفصاح عن نعم عروض المتقارب ليس واضحا ١٠٥ ظاهرة التلوير سمة من سمات المتقارب ١٠٥ جدول احصائي للتلوير ١٠٦ دلالة الجدول ١٠٦ أمور تثبت طغيان التلوير ١٠٦ الفاصل ينحو ناحية المد ١٠٧ سر ذلك ١٠٧ غرام الأعشى وإلفه بوزن المتقارب ١٠٧ ذوق إيقاع الطويل قد يغنى عن

المتقارب ١٠٧ الطويل والمتقارب في استخدام مجموعة من شعراء العصر العباسي  
١٠٧

نماذج من تلوير المتقارب في ظل النحو والمعنى ١٠٨ ظاهرة التلوير لدى الخنساء  
مرتبطة بالاسترسال في مدح صخر ١٠٩ الحرم في المتقارب وملاحظات  
حوله ١١٠

التلوير في الخفيف ١١٥

امتلاك الخفيف ظاهرة التلوير ١١٥ لن نفصل أمر نماذجه لأنها في الورد  
طاغية ١١٥ جدول يفصح عن التلوير في إيقاع الخفيف ١١٥ الصامت هو  
الفصل النظري الأغلب ١١٦ تعدد الإمكانات الإنشادية في إيقاع  
الخفيف ١١٦ التوفر في إيقاع الخفيف غير وارد ١١٦

التلوير في المجزوءات وقصار الأوزان ١١٨

المجزوءات قرينة التلوير ١١٨ المخلع ينفر منه ١١٨ ولع الموشحات بالمخلع يؤكد  
نفور التلوير عنه ١١٨ المد هو الغالب في الفصل ١١٩ جدول يفصح عن ظاهرة  
التلوير في المجزوءات ١٢٠ الفاصل في المجزوءات يغلب أن يكون مدا ١٢١ بقايا  
احصائية تنأى عن التلوير ١٢١ جدول يوضح ذلك ١٢١

ملاحظات دراسة الظاهرة ١٢٢

يندر في البحور التي تفصح عن نغم ويشيع في الخفيف والمتقارب والمنسرح والمجزوءات  
من البحور ١٢٢ علاقة التلوير بالإنشاد وثقى ١٢٢ مراعاة الإنشاد لحقّ الدلالة  
والنحو ١٢٢ السكنة في التلوير من حساب الزمن ١٢٢ التلوير يكسر الرتبة  
والتكرار ١٢٣ يدل على أن القصيدة ليست منفكة العرى  
والأوصال ١٢٣ يرحب لإيقاعه للحوار الشعري ١٢٣ يترك توفّر الشاعر للبيت  
لا للشطر ١٢٣ حين يأتي الفاصل «أل» ففيه إحساس التراوح بين الاتصال  
والانقطاع ١٢١ شطر أبيات يتحدد بالوقف على «أل» ١٢٤ الظاهرة من  
دلائل الاحساس بالتكامل في عملية الإبداع الشعري ١٢٢ الغوص في عملية الإبداع

غوص في محيط ١٢٤

مراجع البحث ١٢٥



